Connaitre

L'Art Flamand

par

Paul Lambotte



Desclée De Brouwer & Cie
Bruges-Paris.



L'ART FLAMAND



HUBERT et JEAN VAN EYCK. — **Polyptyque de l'Adoration de l'Agneau Mystique.** (Fermé.)
Cathédrale St-Bavon Gand.

2-3

L'ART FLAMAND

PAR

PAUL LAMBOTTE



DESCLÉE DE BROUWER & Cie
— BRUGES-PARIS —

PRÉFACE

Ce petit livre est écrit pour la jeunesse.

En le composant j'ai tâché de me reporter en pensée au temps lointain de ma quinzième année. A ce moment de mon éducation, ma curiosité s'était éveillée pour les choses d'art. Je commençais à fréquenter les Musées. D'instinct, j'avais conçu un grand respect pour les maîtres célèbres de notre école. J'admirais naïvement toutes les peintures qui portaient de grands noms, Rubens, Van Dyck, Teniers, Jordaens, les Van Eyck aussi — encore que les œuvres des « primitifs » fussent alors peu prisées — mais je sentais mon ignorance. Je lisais les notices des catalogues de nos collections publiques, je parcourais des articles de revues, les brèves monographies des guides Baedecker, les traités, les manuels. Aucune méthode ne présidait à mon instruction, toute empirique, en ces matières.

J'enrichissais, au hasard, ma mémoire de connaissances éparses sans lien entre elles. Les conversations des amateurs, leurs discussions sur des sujets d'art me passionnaient.

Je n'ai pas eu la chance, en ces années-là, de rencontrer un petit ouvrage traitant de l'histoire de l'art avec clarté et précision, qui m'aurait épargné bien des lenteurs, des lacunes, des obscurités dans mon éducation.

PREFACE

C'est ce petit ouvrage que j'ai tenté de consacrer à l'école de notre pays, cette école partout connue et célèbre sous le nom d'École flamande.

D'autres sans doute, pour cette série publiée par MM. Desclée et de Brouwer, sous le titre si bien trouvé « Connaître », donneront aux jeunes gens, aux élèves des Académies et des Écoles de dessin, aux garçonnets et aux fillettes qui ont la curiosité et l'amour instinctif, de l'art, d'autres petits volumes consacrés aux écoles étrangères, l'Italienne, la Hollandaise, la Française, l'Espagnole, l'Anglaise, aux quelques artistes qui ont compté en d'autres pays, Allemagne et Autriche, Portugal, Scandinavie, etc.

Puissent ces indications satisfaire le désir de ceux auxquels je les destine, augmenter leur amour pour les belles œuvres des peintres, accroître de connaissances historiques et techniques leur sensibilité innée, leur faire comprendre toujours mieux le rôle idéal de l'art, ce grand consolateur des laideurs et des tristesses de la vie.

Ceux qui ne sentent pas le charme de l'art et ceux qui ne voient pas la splendeur de la nature, ne vivent pas sur les plans supérieurs et ne connaissent jamais les véritables joies de la vie. On ne peut que les plaindre.

P. L.

Note préliminaire.

Le grand nombre d'artistes qui ont marqué dans l'histoire de l'Art en Belgique pendant une longue suite de siècles, la prodigieuse quantité de chefs-d'œuvre qui furent produits sur notre sol, rendent l'étude de cette histoire et de ces œuvres à la fois attrayante et un peu effrayante pour ceux qui n'ont pas l'intention de se spécialiser dans ces matières et désirent se contenter de notions générales. Toute personne cultivée se doit de ne pas ignorer l'essentiel et devra apprendre à connaître tout au moins les noms des plus grands maîtres de notre école, et savoir comment ceux-ci se succèdent chronologiquement. A cette fin il convient d'examiner avec attention les reproductions des œuvres les plus célèbres dues à ces artistes, œuvres glorieusement recueillies et conservées dans les Musées, dans les églises, dans les grandes collections tant en Europe qu'en Amérique.

Ces œuvres, en devenant familières à ceux qui les auront étudiées, fixeront dans leur mémoire des traits généraux, des caractères d'époque et de style qui leur fourniront d'importants points de repère.

Pour tracer les grandes lignes et le plan du présent ouvrage j'indiquerai quelques jalons avant d'aborder les détails.

On a coutume de prendre comme point de départ d'une histoire de l'art belge l'apparition de Hubert et de Jean Van Eyck auxquels on attribue la découverte de la peinture à l'huile.

Il convient d'observer qu'il existait une peinture européenne avant celle des Van Eyck. Ces derniers ont porté à un rare degré de perfection un art plus ancien dans lequel se constatent des influences diverses, internationales. L'art des Van Eyck est donc un aboutissement plutôt qu'un point de départ. Gand et Bruges ne sont pas les premières villes du Nord où la peinture fut cultivée avec succès.

Les Van Eyck firent école. Le XVe siècle est une période extrêmement féconde dans notre pays. Nous voyons apparaître bientôt ces peintres dont les noms sont glorieux, Roger Vander Weyden qui travailla à Bruxelles, Thierry Bouts venu de Hollande et dont l'atelier est à Louvain, Petrus Christus, Hugo Vander Goes, Hans Memlinc, venu de Mayence à Bruges, Gérard David, Jérome Bosch. Au début du XVIe siècle Quentin Metsys établi à Anvers porte très haut le renom de l'école que Jean Gossart de Maubeuge, appelé communément Mabuse, Patinir, Bernard d'Orley illustrent à la même époque.

La personnalité exceptionnelle de Pierre Bruegel l'ancien relie Jérôme Bosch au groupe des maîtres du XVIIe siècle, aux Rubens, aux Van Dyck, aux Jordaens, à tant

Hubert et Jean Van Eyck. — **Polyptyque de l'Adoration de l'Agneau Mystique.** (Ouvert.)
Cathédrale St-Bavon, Gand.

d'autres de leurs contemporains et continuateurs qui, à Anvers, connurent une gloire que seuls les Van Eyck en Flandre avaient précédemment obtenue.

Les élèves et continuateurs de notre grande école du XVIIe siècle n'ont pas eu, au XVIIIe siècle de successeurs très notoires. Il serait cependant excessif de prétendre que l'art de peindre n'a plus été pratiqué avec talent en Belgique à cette époque. Plusieurs artistes intéressants ont continué les belles traditions anciennes et les ont transmises à ceux qui au XIXe siècle, ont fait s'épanouir une troisième efflorescence brillante de l'art dans notre pays.

Le nom de Pierre Verhaegen mérite d'être mentionné dès à présent parmi ceux des hommes de talent de notre XVIIIe siècle. En même temps l'on peut faire cette remarque que l'influence de Rubens et de Van Dyck fut surtout féconde au dehors, l'école française du XVIIIe siècle avec Antoine Watteau, l'école anglaise avec Reynolds et Gainsborough, dérivent ouvertement de ces maîtres.

Les chapitres du présent petit traité seront donc:

1. — Les Précurseurs des Van Eyck.
2. — Hubert et Jean Van Eyck.
3. — Le maître de Flémalle (ou de Mérode) Robert Campin, Roger Vander Weyden (de la Pasture), Jacques Daret.
4. — Thierry Bouts, Petrus Christus, Hugo Vander Goes, Albert Bouts.
5. — Hans Memlinc, Gérard David, Albert Cornelis.

6. — Jean Provost, Les Anonymes.
7. — Quentin Metsys.
8. — Mabuse, Bernard Van Orley, J. Van Cleve, Patinir, A. Bles, le Maître des demi-figures, les Italianisants et maniéristes du XVI[e] siècle.
9. — Les Pourbus, N. Neufchatel, A. Moro.
10. — Jérôme Bosch, Pierre Bruegel l'Ancien et leurs continuateurs.
11. — Pierre Paul Rubens.
12. — Jacques Jordaens.
13. — Antoine Van Dyck.
14. — Adrien Brauwer, les Teniers, Gonzales Coques, etc...
15. — Corneille De Vos, Juste Sustermans.
16. — Les paysagistes, les animaliers, les peintres de natures mortes J. Siberechts, Jacques d'Artois, Fr. Snyders, Fyt, etc...
17. — Le XVIII[e] siècle.
18. — Vues d'ensemble.

Avant d'aborder ces matières quelques indications générales s'imposent.

Précisons d'abord le sens de quelques termes techniques qui inévitablement se présenteront sous ma plume.

On appelle *retable* une composition religieuse formée de plusieurs parties destinée à surmonter un autel d'église.

Certains retables comportent des bas reliefs polychromés ou dorés, des peintures décorant alors les volets.

Un retable composé d'un panneau central et de deux volets s'appelle un triptyque. S'il comporte, en outre de la partie centrale, plusieurs autres panneaux, soit qu'il se développe sur deux étages, soit qu'il ait des volets composés de divers panneaux, il s'appelle un polyptyque.

Enfin on donne le nom de diptyque à une œuvre composée de deux panneaux de même format réunis dans un cadre à charnière se pliant par le milieu et se refermant en forme de boîte. Habituellement les diptyques se composent d'un portrait — quelque gentilhomme en oraison — et d'une Vierge à l'enfant ou d'une scène pieuse. C'était une sorte d'oratoire portatif, le personnage peint ne cessant d'être en prière devant la Sainte Image.

Voyez par exemple, comme type de ce genre de diptyque, celui de l'Hôpital St-Jean à Bruges, un des chefs-d'œuvre de Memlinc, Martin van Nieuwenhove et la Madone.

Dans un autre ordre d'idées il faut remarquer que les peintres anciens ont très rarement signé ou daté leurs œuvres. Les tableaux dont l'authencité est certaine sont peu nombreux. Quelques-uns portent indiscutablement des indications précises mais la plupart ne sont attribués à des maîtres qu'en vertu de déductions plus ou moins fondées ou plausibles, toujours susceptibles de modifications. D'après les œuvres-types, signées ou dont l'histoire, depuis les origines, est connue et évidente, on a cherché à reconstituer le catalogue de certains peintres. Mais il ne faut pas perdre de vue que les registres des anciennes Gildes St-Luc fourmillent de noms d'artistes qui ont

fourni des carrières honorables, dont les œuvres ont été en leur temps évidemment appréciées et nombreuses, et sur lesquels nous ne savons rien. Il y a donc, en réserve, des listes de noms de peintres ayant travaillé à Bruges, à Gand, à Tournai, à Bruxelles, à Liége, à Louvain, à Anvers, etc... dont aucune production ne nous est connue et, d'autre part un grand nombre d'œuvres anciennes qui nous sont parvenues ne peuvent être attribuées avec certitude à aucun artiste. De ces œuvres les critiques et les savants ont formé des groupes. Il a été possible de conclure que certaines œuvres dont les analogies sont évidentes sont d'un même auteur, ou d'un même atelier, ou d'une même école locale. On a adopté le nom d'une œuvre type, telle, par exemple, la Légende de Ste Lucie, conservée dans l'église St-Jacques à Bruges et l'on attribue au maître brugeois de la Légende de Ste Lucie les peintures qui sont apparentées évidemment à ce type.

Malheureusement les critiques ont choisi les noms de façon très arbitraire et sans aucune méthode scientifique. C'est ainsi que si l'on a établi le catalogue des œuvres du Maître de la Légende de Ste Lucie, ou de Ste Barbe, ou de Ste Catherine, ou de Ste Ursule, d'après des œuvres significatives, on parle aussi du Maître de Francfort — parce que, quoique évidemment Flamand et non Allemand — ses œuvres principales se trouvent au Musée de Francfort, ou du maître de 1499, ou du Maître de Mérode ou d'Oultremont parce que leurs œuvres caractéristiques appartiennent ou ont appartenu à des membres de ces nobles maisons. Tout cela crée une confusion qui s'aug-

mente dans certains cas par l'incohérence des recherches isolées. La critique a identifié un maître bruxellois de Ste-Gudule, dont par la suite on a trouvé le nom (Colin de Coter), et un maître dit: à la vue de Ste-Gudule dont l'œuvre type, qui est au Musée du Louvre, montre dans son fond de paysage l'image de l'église de Ste-Gudule telle qu'elle existait au début du XVIe siècle. Quand on parle du maître de Ste-Gudule il y a doute. Maintenant que Colin de Coter est identifié, les choses se précisent. Depuis quelques années plusieurs de ces identifications — assez plausibles — ont été réalisées.

C'est ainsi que le Maître de Mérode ou de Flémalle que l'on a appelé pendant un certain temps Jacques Daret paraît bien être ce Robert Campin qui fut le maître de Roger Vander Weyden. Mais sur ce point l'unanimité n'est pas obtenue, et quelques-uns encore veulent que les peintures attribuées au Maître de Flémalle (Robert Campin?) soient en réalité dues à Hubert Van Eyck. On croit voir identifié aussi l'anonyme que l'on dénommait le Maître de la Mort de Marie avec Josse Vander Beke de Clève, celui que l'on appelait le Maître d'Oultremont, avec Jean Mostaert, etc...

Il y a cent cinquante ans on disposait de fort peu de noms, et tous les tableaux du XVe et du commencement du XVIe siècle étaient attribués à quelques maîtres célèbres. Des marchands ne se gênaient pas pour ajouter de fausses signatures ou des indications postiches destinées à tromper les amateurs. Il a fallu bien des recherches pour faire sortir de l'ombre des noms qui avaient été

glorieux et puis oubliés. L'un des plus intéressants fut celui de Gérard David, exhumé par M. James Weale, un érudit anglais qui s'installa à Bruges et consacra plusieurs années de sa vie à des recherches d'archives, à des études d'anciennes peintures, et qui fut certes l'un des pères de l'histoire des primitifs flamands telle qu'on peut l'écrire aujourd'hui, avec toute la circonspection et les réserves qui s'imposent.

I

Les précurseurs des Van Eyck

On s'accorde à trouver parmi les enlumineurs de manuscrits les artistes qui annoncent l'art des Van Eyck. Les trois frères de Limbourg sont cités parmi les plus éminents tandis que l'un des peintres anonymes qui peignirent, entre 1404 et 1413, pour Jean, Duc de Berry « Les très belles heures de Jean de France » (les miniatures des Heures de Turin,) est identifié par plusieurs auteurs avec Hubert Van Eyck lui-même. La partie principale de ces heures de Turin fut la proie de l'incendie qui détruisit la bibliothèque de Turin en 1904. Le manuscrit avait été morcelé auparavant. Il en subsiste quelques feuillets conservés au Musée du Louvre, chez le Baron Ad. de Rothschild à Paris et chez le Prince Trivulzio à Milan.

Les Van Eyck semblent être venus de Maeseyck à Bruges. Maeseyck est aux confins du Limbourg. Quelques découvertes récentes ont établi qu'il existait à cette époque dans cette région, des peintres qui n'ignoraient rien de la peinture Italienne telle qu'elle se pratiquait à Florence et à Sienne.

Ailleurs, à Ypres notamment, Melchior Broederlam, dont nous possédons des œuvres certaines (conservées au Musée de Dijon) et d'autres peintres, tel Jacques Cavael, furent florissants. On examinera à ce point de vue la charmante Madone d'Yolande Belle appartenant aux hospices d'Ypres, sortie pas trop atteinte, en somme, de la grande guerre, le triptyque de la corporation des tanneurs conservé à la cathédrale St-Sauveur à Bruges et quelques autres peintures du début du XVe siècle que possèdent les Musées de Bruxelles et d'Anvers.

L'une des plus importantes est un portrait de Jean sans Peur, Duc de Bourgogne, représenté en prière, les mains jointes, avec un extraordinaire souci de la ressemblance et du caractère du modèle. Evidemment ce portrait fut peint d'après nature. Si l'on réfléchit que Jean sans Peur mourut en 1419 on pourra dater l'œuvre qui peut-être, fut exécutée par Hubert Van Eyck lui-même vers le moment de son arrivée à Bruges.

Les peintres régionaux continuèrent à travailler dans leur style traditionnel alors que déjà les Van Eyck avaient transformé l'art de peindre. Leur influence ne se répandit pas partout avec la même rapidité et nous rencontrons déjà alors des attardés, attachés aux formules du passé.

Le grand Jugement dernier, récemment découvert à l'Hôtel de ville de Diest, était tout à fait inédit et n'avait encore provoqué aucune étude quand il fut transporté à l'exposition de Londres. Œuvre archaïsante plutôt qu'archaïque, ouvrage d'un isolé attardé dans des prati-

JEAN VAN EYCK. — **La Madone du Chanoine Georges Vande Paele.**
Bruges (Musée Communal.)

ques anciennes mais qui subit les influences du dehors. A première vue on daterait le tableau d'avant les Van Eyck; un examen plus approfondi révèle des analogies avec certaines figures de l'Adoration de l'Agneau.

Ce document de très grande importance au point de vue de l'histoire de l'art pourrait provenir du Limbourg et se rattacher à ce groupe de peintres dont Hubert Van Eyck avait peut-être subi l'influence au moment de sa formation.

Son entrée au Musée de Bruxelles est un événement heureux.

II

Hubert et Jean Van Eyck

Malgré l'admiration immense que suscitèrent les œuvres des illustres frères et l'enthousiasme de leurs contemporains nous savons très peu de chose les concernant. La mémoire des hommes est courte, et les faits les plus mémorables tombent dans l'oubli après une ou deux générations.

Il semble acquis que les deux Van Eyck vinrent du pays d'Eyck (sur Meuse), (Maeseyck) à Gand.

Furent-ils frères? Une grande différence d'âge paraît avoir existé entre eux. Peut-être étaient-ils demi-frères, oncle et neveu ou même père et fils, ou cousins. On nous promet de prochaines révélations sur ce point. On sait avec précision qu'en 1424 et 1425 Hubert Van Eyck est à Gand, tandis que Jean, depuis 1422, est à La Haye où il travaille pour Jean de Bavière, comte de Hollande (Jean de Bavière avait été auparavant Prince Evêque de Liége et pouvait avoir connu les Van Eyck dans le pays mosan).

Hubert Van Eyck est mort à Gand le 18 septembre 1426. Il fut inhumé avec de grands honneurs. Jean Van Eyck est à Bruges depuis le 19 mai 1425, il est peintre et valet

de chambre au service de Philippe le Bon, Duc de Bourgogne.

Philippe le Bon a employé à diverses reprises Jean Van Eyck à des missions personnelles, ambassades ou pèlerinages. Evidemment il appréciait autant ses qualités de diplomate que son talent de peintre.

Nous pouvons suivre Jean Van Eyck à Lille en 1425, nous savons qu'à la mort d'Hubert il était à l'étranger, envoyé en mission secrète. Revenu en octobre 1426 il repart en 1427, on constate qu'il passa à Tournai, à Lille et qu'en 1428 il se rendit en Portugal pour y peindre le portrait d'Isabelle de Portugal et négocier les fiançailles de cette Princesse avec Philippe le Bon, déjà veuf de Michele de France et de Bonne d'Artois. Cette ambassade dura jusqu'à la fin de 1429. A partir de cette époque on suit assez bien la carrière de Jean Van Eyck à Bruges, parce que plusieurs de ses tableaux et portraits sont datés. Le 6 mai 1432 le polyptyque de l'Agneau commencé par Hubert et achevé par Jean est placé à l'église St-Jean (depuis St-Bavon) à Gand.

Nous sommes certains que les deux grands maîtres ne se sont pas bornés à peindre des tableaux ou des portraits mais aussi qu'ils ont colorié des statues destinées aux églises ou à la façade de l'Hôtel de ville de Bruges.

En 1441 le 9 juillet Jean Van Eyck meurt.

On sait en outre que sa femme, dont il nous a laissé un si prodigieux portrait, se nommait Marguerite. On ignore son nom de famille. Ils eurent au moins deux enfants et bien que Jean Van Eyck eût acquis en 1432 une maison à

Bruges (au moment où il achevait l'Agneau Mystique) sa veuve se trouva dans une situation difficile après son décès. Leur fille Lievine devint religieuse au couvent de Ste-Agnès à Maeseyck.

Le grand chef-d'œuvre de l'atelier est le polyptyque de l'Agneau Mystique, qui après bien des vicissitudes, fut reconstitué en 1919, conformément aux stipulations du Traité de Versailles, et se trouve actuellement au complet dans la chapelle de la cathédrale St-Bavon à Gand pour lequel Josse Vydt, notable bourgeois de la ville, et Isabelle Borluut, sa bonne femme, commandèrent qu'il fût terminé. On ne sait pas si c'est eux qui le firent commencer.

Hubert, l'aîné des deux peintres, en conçut l'ensemble. Il mourut avant de l'avoir achevé. Jean, son cadet de plusieurs années, paracheva l'ouvrage. Commencé à Gand il fut terminé à Bruges.

L'ensemble, conforme à l'apocalypse de S. Jean, se compose de vingt panneaux qui forment une partie centrale et deux volets lesquels sont peints sur leurs deux faces.

Si nous examinons le polyptyque ouvert, la partie centrale comporte une grande composition représentant l'adoration de l'Agneau Mystique et la Fontaine de Vie. Cette composition est surmontée de trois panneaux sur lesquels sont figurés le Christ triomphant entre la Vierge Marie et Saint Jean-Baptiste. La plupart des auteurs ont voulu voir le Père tout-puissant dans cette figure frappante du Christ.

Les volets, comme la partie centrale montrent des pein-

tures superposées. La rangée inférieure représente les milices du Christ, les Juges intègres, les Pèlerins et les Ermites. Au-dessus, des Anges chanteurs et musiciens glorifient le Seigneur tandis que près d'eux Adam le premier homme et Eve la première femme, nus et conscients de leur indignité, symbolisent l'œuvre du créateur.

Au revers des volets la rangée inférieure contient les images de S. Jean-Baptiste et celle de S. Jean l'Evangéliste peintes en grisaille, tandis que les portraits des donateurs peints au naturel occupent les dernières places.

Au-dessus se déroule l'Annonciation, l'Ange et la Vierge devant un curieux paysage flamand.

Enfin des figures de prophète et de sibylles, annonciateurs de la venue du Rédempteur, occupent quelques petits compartiments de ces volets extérieurs. Au total douze panneaux à l'intérieur et huit au dehors parmi lesquels il est impossible de déterminer la part de chacun des deux frères. Les hypothèses les plus divergentes ont été émises et discutées.

Le détail infini et la perfection des visages, des mains, des vêtements, des ornements est un sujet habituel d'émerveillement, de même que la minutie du paysage, semé de fleurettes que l'on admire à la loupe, et étoffé dans les fonds de végétaux méridionaux, — palmiers, orangers, cyprès, — que Jean Van Eyck eut l'occasion d'observer quand il se rendit en Portugal pour y peindre le portrait d'Isabelle, troisième fiancée de Philippe le Bon.

Il faut savoir qu'au cours des XVIIIe et XIXe siècles des panneaux des volets furent détachés puis vendus et

qu'en 1914, au moment où la guerre éclata, le Musée de Berlin possédait par légitime acquisition, les deux volets au complet, à l'exception des panneaux d'Adam et d'Eve qui étaient au Musée de Bruxelles.

Par un article du traité de Versailles, car les hommes d'Etat et les diplomates représentant les puissances alliées comprirent l'importance de l'immortel chef-d'œuvre, l'ensemble fut reconstitué, l'Allemagne fut condamnée, en compensation des pertes artistiques que la guerre avait fait subir à la Belgique, à lui livrer les six panneaux double-face dont le musée de Berlin tirait tant de vanité. Ces panneaux ont été, durant leur séjour en Allemagne, très habilement sciés dans le sens de leur épaisseur, de façon à disjoindre les deux faces de la peinture. Fixés sur des boiseries parquetées ils purent être exposés en montrant simultanément la partie intérieure et la partie extérieure.

Après une brève expostion de l'ensemble dans la primeur de sa reconstitution au Musée de Bruxelles le polyptyque fut replacé à St-Bavon où d'ailleurs des copies anciennes par Michel Coxcie, assez fidèles, remplaçaient jusqu'alors les peintures que les chanoines ignares et cupides avaient vendues à vil prix en 1816 à un marchand hollandais.

Si Hubert Van Eyck, comme il est possible, peignit d'autres chefs-d'œuvre, aucun n'est bien indiscutablement authentifié. Sans doute le tableau célèbre de la Collection Cook à Richmond « Les trois Marie au tombeau du Christ » peut lui être très vraisemblablement attribué. Peut-être aussi est-il l'auteur de deux tableaux « Cruci-

fixion et Jugement dernier » qui sont au Musée de l'Ermitage (Petrograd) et d'une Vierge dans l'église (Musée de Berlin)

De Jean Van Eyck au contraire nous connaissons des œuvres certaines.

Le Musée de Bruges conserve la belle Madone près de laquelle est agenouillé le Chanoine Georges Van de Paele qui commanda au maître cette page importante. Jamais portrait plus fidèle et plus vivant ne fut exécuté avec une sincérité si impitoyable d'observation et de rendu, si ce n'est peut-être le portrait de la femme de l'artiste, Marguerite, que ce même Musée brugeois abrite dans son misérable local, indigne de si prodigieuses et inappréciables merveilles.

Le Musée d'Anvers possède aussi deux petites pages délicieuses de Jean Van Eyck qui furent léguées par ce grand bienfaiteur que fut le Chevalier van Ertborn, bourgmestre de la ville.

A une époque où les chefs-d'œuvre de nos peintres du XVe et du XVIe siècles n'étaient ni compris ni goûtés (on les traitait dédaigneusement de « Gothiques » c'est-à-dire barbares), cet homme sensible et avisé réunit une nombreuse série de ces peintures surprenantes puis les laissa par testament à sa ville natale.

Que sa mémoire soit éternellement bénie! Sans lui ces incomparables ouvrages se trouveraient à cette heure de l'autre côté de l'Atlantique, et notre patrimoine national déjà tant de fois appauvri, serait diminué aussi de ce trésor inestimable!

Les autres œuvres principales de Jean Van Eyck, quelques compositions religieuses et une vingtaine de portraits sont dispersés dans les grands musées d'Europe. L'une de ces peintures est à Melbourne, d'autres aux Etats-Unis. La plus célèbre et la plus parfaite, le portrait double de Giovanni Arnolfini et de sa femme dans un intérieur, une merveille d'observation et de rendu, est à Londres (National Gallery).

R. Van der Weiden. — **El Descendimiento.** (Escorial.)
La descente de croix.

III

Le Maître de Flémalle ou de Mérode (Robert Campin ?)

Il est un maître inconnu dont quelques œuvres présentant de fortes analogies entre elles ont été étudiées et forment le noyau d'un catalogue.

Selon que les érudits considèrent que l'œuvre type est l'un des panneaux conservés à l'Institut Städel à Francfort et qu'on a cru, sans raison, provenir de l'abbaye mosane de Flémalle — ils l'appellent « Le Maître de Flémalle », tandis que s'ils prennent comme prototype le petit triptyque appartenant à la Comtesse Jeanne de Mérode à Bruxelles, ils le baptisent « Le Maître de Mérode ».

A un certain moment la critique a voulu identifier le Maître de Flémalle ou de Mérode avec Jacques Daret, compagnon d'atelier de Roger Vander Weyden chez Robert Campin. Actuellement on penche à supposer que Robert Campin lui-même et le Maître de Flémalle ne font qu'une seule et même personnalité, et cette hypothèse est assez généralement adoptée.

Cependant certains auteurs rapprochent les peintures de l'Institut Städel des panneaux de la rangée supérieure

de la partie centrale du polyptyque de l'Agneau et soulignent leurs analogies avec le style d'Hubert Van Eyck.

Le petit triptyque Mérode n'offre point cette allure monumentale. Par la similitude des visages on peut affirmer qu'il est de la même main qui peignit un panneau — La Nativité — conservé au Musée de Dijon, la Vierge glorieuse du Musée d'Aix en Provence, la Vierge à l'enfant de la National Gallery (ancienne collection Salting), la Sainte Trinité (Musée de Louvain), les panneaux de Madrid et de Berlin.

R. Vander Weyden

Roger Vander Weyden (Maître Roger ou Rogier) est l'un des grands maîtres du XVe siècle en Belgique.

On s'accorde à penser qu'il est né à Tournai vers 1400 et que de son vrai nom il s'appelait de la Pasture. On en fait l'élève de Robert Campin, que l'on identifie avec le maître de Mérode ou de Flémalle. On lui donne comme camarade d'atelier chez Robert Campin Jacques Daret dont quelques œuvres sont parvenues jusqu'à nous. Il est probable que Memlinc dans sa jeunesse a travaillé dans l'atelier de Roger Vander Weyden.

Roger s'est fixé à Bruxelles. Il y habite en 1436. C'est là qu'il accomplit sa brillante et harmonieuse carrière. Il eut son atelier où se trouve à peu près actuellement le carrefour des rues St-Jean, de l'Empereur, Montagne de la Cour, etc...

Inscrit parmi les artistes flamands,peintre de la ville,

il traduisit, selon l'usage courant, son nom wallon. Sa descendance a gardé la forme flamande, Vander Weyden (de la Prairie ou de la Pasture) et son petit-fils Goswijn ou Goosen Vander Weyden, qui fut aussi un peintre de talent, n'a jamais été dénommé de le (ou del) Pasture. Roger est mort à Bruxelles en 1464. Il fut inhumé à Sainte-Gudule où sa tombe a disparu quand fut construite la grande chapelle du St-Sacrement qui entraîna la démolition d'une série de petites chapelles autour du chœur.

Vander Weyden, extrêmement admiré et célèbre de son vivant, reçut de très importantes commandes. Ses œuvres principales se trouvent à l'étranger. Les grandes peintures qu'il avait exécutées pour l'Hôtel de ville de Bruxelles ont été détruites lors des bombardements du Maréchal de Villeroy à la tête de l'armée de Louis XIV en 1695.

Le souvenir de celles-ci persiste dans de grandes tapisseries de Bruxelles qui en reproduisent les sujets et qui firent partie longtemps du trésor de la cathédrale de Lausanne. Ces tapisseries sont conservées au Musée Historique de Berne.

Les Musées d'Anvers (grâce au legs van Ertborn) et de Bruxelles conservent quelques petites œuvres, infiniment admirables d'ailleurs, de Roger. Pour examiner sa grande descente de Croix, son chef-d'œuvre, il faut aller à l'Escurial, non loin de Madrid, et pour voir son grand jugement dernier, polyptyque imposant commandé par le Chancelier Nicolas Rolin, à l'Hôtel-Dieu de Beaune, en Bourgogne. Les Musées de Vienne, Londres, Berlin,

Florence, Munich, Dresde, Francfort, le Louvre à Paris possèdent ses pages les plus marquantes.

Certains auteurs supposent qu'à Tournai Vander Weyden commença par faire de la sculpture. Il est certain que parfois ses compositions sont conçues comme des bas- reliefs.

Comme J. Van Eyck, Roger a enluminé des statues. Il a aussi créé des cartons de tapisserie.

On sait que Roger fit un voyage en Italie mais il ne fut guère influencé personnellement par l'art des maîtres du quatro cento (XVe siècle).

Mention spéciale doit être faite de l'admirable série de portraits qui lui sont actuellement attribués. Plusieurs, malheureusement et notamment ses principaux portraits de femmes, ont passé dans des collections des Etats-Unis, mais le Musée d'Anvers est fier de son admirable « Philippe de Croy, seigneur de Sempy », tandis que le Musée de Bruxelles garde le prodigieux Chevalier à la flèche (Le grand bâtard de Bourgogne)? et ce Laurent Froimont que la ville de Venise a donné à la Belgique en 1921, en reconnaissance du don d'un plafond peint par Paul Véronèse, provenant du Palais des Doges, d'où il avait été enlevé par Napoléon et qui était au Musée de Bruxelles. La Belgique, en vertu d'une loi spécialement votée, a rendu cette peinture à l'Italie en 1920, préparant ainsi la voie au retour en Belgique d'une peinture flamande marquante. Les « Sept Sacrements », (Musée d'Anvers), l'œuvre la plus considérable de Roger se trouvant actuellement en Belgique, est une composition ingé-

nieuse et frappante groupant sous les voûtes ogivales d'une église les scènes qui représentent plastiquement les rites religieux institués par le Christ.

Sur les volets, trois par trois, le baptême, la confirmation, le mariage, l'ordre, la pénitence et l'extrême onction.

Au centre sur le panneau plus vaste et plus élevé l'Eucharistie, figurée à la fois par l'hostie élevée par le prêtre à l'autel et par la mort de Notre-Seigneur sur la croix pour le rachat de l'humanité.

Entre tous les peintres de son temps Roger Vander Weyden se distingue par l'intensité expressive qu'il a su donner aux visages et aux gestes de ses personnages. Nul n'a rendu comme lui la douleur pathétique de la Sainte Vierge, de S. Jean, de la Madeleine et des autres témoins de la mise au tombeau du Christ. Sans faire grimacer les traits, en leur gardant de la noblesse, de la sérénité, de la résignation, il fait sentir la navrante détresse des cœurs.

La ligne de ses compositions largement entendue en silhouettes avec l'équilibre d'un bas-relief, la netteté des draperies adaptées au mouvement des corps, accentuent encore l'effet émouvant de ses tableaux.

IV

Thierry (Dirk) Bouts

Thierry (Dirk) Bouts, né à Haerlem vers 1415, est venu de Hollande se fixer à Louvain où il mourut en 1472.

Il subit l'influence des Van Eyck et de Roger Vander Weyden. Ses œuvres principales sont à Louvain, au Musée de Bruxelles et à Bruges.

Il est nommé en 1468 peintre officiel de la ville. De 1464 à 1468 il se consacre à l'exécution du retable du Saint-Sacrement pour l'église St-Pierre de Louvain. Commandé pour la Chapelle du St-Sacrement l'œuvre, composée de cinq panneaux, fut morcelée au cours des âges. Les deux volets, comportant chacun deux compositions, avaient passé aux Musées de Berlin et de Munich. Le même article du traité de Versailles qui reconstitua le polyptyque de l'Agneau Mystique prescrivit aussi la réunion des éléments épars du polyptyque du St-Sacrement. Depuis 1920 le retable de nouveau complet est placé dans la collégiale St-Pierre à Louvain où il attire de nombreux pèlerins d'art. Le traité de Versailles ne fit pas davantage pour la Belgique au point de vue de la reconstitution de son avoir artistique. A ces deux groupes de peintures exclusivement

fut dévolue la sollicitude des hommes d'Etat qui le préparèrent et le signèrent. On eût pu faire, équitablement, bien davantage, mais déjà par le choix de deux des plus incontestés chefs-d'œuvre de l'art flamand du XVe siècle les auteurs de cet article du Traité ont bien mérité de la Belgique.

La partie centrale du retable représente la Sainte Cène, un des volets revenu de Berlin, montre la Pâque et Elie au Désert, l'autre celui revenu de Munich, la rencontre d'Abraham et de Melchisédech et la récolte de la Manne.

Par le caractère du dessin, sa décision nerveuse et concise, l'éclat émaillé du coloris cette œuvre formidable s'impose à toutes les admirations.

La même église St-Pierre à Louvain a conservé le petit triptyque peint en 1465 représentant l'abominable supplice de S. Erasme dont deux bourreaux dévident les entrailles sous les yeux cruels ou dédaigneux de quelques seigneurs élégants. S. Jérôme et S. Bernard sont représentés sur les volets.

L'église St-Sauveur à Bruges possède un triptyque analogue représentant le martyre de S. Hippolyte écartelé entre quatre chevaux conduits par des valets féroces. Sur les volets, des portraits de donateurs demeurés inachevés furent, semble-t-il, après le décès de Bouts, terminés par Hugo Vander Goes, ou tout au moins l'un d'eux.

En 1468 Bouts termina les deux grands panneaux de la Justice de l'Empereur Othon qui sont l'un des trésors les plus précieux du Musée de Bruxelles.

Ces panneaux — de même que ceux cités plus haut,

peints par Roger Vander Weyden pour l'Hôtel de ville de Bruxelles, et ceux, dont nous parlerons plus loin, de Gérard David qui sont au Musée de Bruges — font partie de la série de ces grandes œuvres commandées pour frapper l'esprit des juges et les mettre en garde contre les erreurs judiciaires. Ces panneaux célèbres ont décoré jadis l'Hôtel de ville de Louvain. Sur le premier se voit le supplice de l'innocent décapité à la suite d'une dénonciation calomnieuse. Sur le second la veuve du mort subit victorieusement l'épreuve du fer rouge et démontre de la sorte l'iniquité de la sentence.

Dans le fond est retracée l'exécution de l'auteur de la fausse accusation, auteur qui n'est autre que l'impératrice, la propre épouse de l'Empereur Othon.

Ces peintures sont bien caractéristiques du style de Thierry Bouts, avec ses personnages émaciés, allongés, leurs gestes anguleux, l'élégance brillante de leurs atours.

Comme Jean Van Eyck et Roger Vander Weyden Thierry Bouts peignit aussi plusieurs images de la Madone avec le divin Enfant qui furent reproduites ou copiées par de nombreux imitateurs et firent l'objet — en tant que tableaux de dévotion — d'un véritable commerce. Le Musée d'Anvers possède l'une des plus caractéristiques.

Parmi les œuvres importantes de Thierry Bouts dont se glorifie l'étranger il faut citer le triptyque de la chapelle royale de la cathédrale de Séville, une mise au Tombeau, à la National Gallery à Londres, d'autres peintures au Louvre, à Munich, à Nuremberg, à Lille. Certaines d'entre elles ont été précédemment attribuées à d'autres



THIERRY BOUTS. — **La sentence inique de l'Empereur Othon. Le supplice de l'Innocent.**
(Musée de Bruxelles.)

maîtres mais par leurs analogies et les éléments de comparaison fournis par les pages d'indiscutable authentité de Louvain et de Bruxelles le catalogue des ouvrages de Th. Bouts paraît actuellement assez plausiblement rétabli.

Le second fils du Maître, Albert (Albrecht Bouts), qui vécut à Louvain de 1460 (environ) à 1549, est cité comme le principal collaborateur et le continuateur des travaux de l'atelier. Le Musée de Bruxelles possède plusieurs de ses œuvres. Leur style est plus mou et leur coloris plus fade que ceux des peintures de Thierry.

A la mort de Thierry Bouts Hugo Vander Goes peintre, alors dans toute sa notoriété, fut chargé par les magistrats de Louvain d'expertiser les panneaux de la Justice d'Othon.

Petrus Christus

Petrus Christus, dont la date de naissance est inconnue, est, parmi les peintres influencés directement par Roger Vander Weyden, l'un des plus importants. Le Musée de Bruxelles conserve une mise au tombeau peinte vers 1460, qui lui est attribuée, et qui, malgré certains emprunts faits à Roger Vander Weyden, est l'un des grands chefs-d'œuvre de la peinture de cette période.

Christus obtint en 1444 le droit de bourgeoisie à Bruges. Il mourut en 1472 ou 1473. Il a laissé de nombreuses compositions religieuses, généralement de petit format (le tableau de Bruxelles est une exception) et des portraits d'un accent de vérité et d'une perfection technique admirables.

On conserve de ses œuvres aux Musées de Copenhague, Budapest, Détroit (Etats-Unis) et dans de nombreuses collections particulières.

Hugo Vander Goes

Hugo Vander Goes, évidemment influencé par les Van Eyck et par Roger Vander Weyden, sans que l'on puisse affirmer qu'il fût directement l'élève de l'un d'eux, est une des grandes figures de l'art flamand du XVe siècle. Sa biographie demeure fort obscure. On ne connaît pas la date ni le lieu de sa naissance. On sait qu'il fut franc maître à Gand en mai 1467, on suppose donc qu'il naquit vers 1440. En 1468 il est à Bruges et travaille à la décoration splendide dont la ville se para à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire, fils du Duc de Bourgogne, avec Marguerite d'York. La même année il revient à Gand et exécute des peintures pour l'ornementation des rues à l'occasion de la Joyeuse Entrée du couple Princier dans cette bonne ville. Sa période d'activité fut brève. Après 1475 il est atteint d'une maladie mentale et se réfugie au couvent de Rouge-Cloître près Bruxelles. Folie mystique, délire de la persécution, les aliénistes actuels ne se prononcent pas sur son cas. Le Prieur de Rouge-Cloître permit de faire de la musique en sa présence dans l'espoir de calmer ses accès d'égarement. Il mourut en 1482.

Ses œuvres principales sont en Ecosse, à Florence, à Berlin et à Bruges. Sir Edward Bonkil lui avait fait

commander à Bruges, par l'intermédiaire de son frère, ambassadeur de Jacques III aux noces de Marguerite d'York, un grand triptyque dont la partie centrale est perdue mais dont les ailes sont conservées au Château de Holy Rood près d'Edimbourg. Peintes sur les deux faces elles représentent la Sainte Trinité, Sir Edward Bonkil, Prévôt du Collège de la Trinité à Edimbourg assisté par deux anges musiciens, et sur les revers le Roi James III avec son fils et la Reine Marguerite de Danemark accompagnés de leurs saints Patrons. Les portraits des Souverains furent probablement terminés par une autre main alors que déjà Vander Goes avait sombré dans la folie.

Au Musée des Offices à Florence, le maître occupe une place prépondérante avec sa grande « Adoration des Bergers » peinte pour Portinari, agent des Médicis à Bruges, dont il a représenté la famille sur les volets de ce triptyque.

Cette œuvre monumentale est l'un des grands chefs-d'œuvre de la peinture flamande pendant la seconde moitié du XVe siècle. Elle frappe par le caractère du dessin, le réalisme des types, l'ampleur étoffée de la composition. Certaines figures de bergers observées sur le vif annoncent déjà les types populaires chers à Bruegel et aux maîtres intimistes du XVIIe siècle flamand.

La dernière grande œuvre peinte par Hugo Vander Goes, son admirable « Mort de la Sainte Vierge », fait partie du Musée communal de Bruges. Par l'ordonnance de la scène, le pathétique de la composition, le caractère des attitudes, l'expression des physionomies où la douleur et la foi sont

reflétées avec tant d'éloquence le tableau marque, pour le temps, une série de conquêtes nouvelles et décisives.

On doit aller chercher à Vienne, à Petrograd, à Berlin, les autres témoignages importants de l'art de Vander Goes.

Le Musée de Bruxelles a de lui une charmante œuvrette de jeunesse représentant Ste Anne avec la Vierge et l'Enfant auprès desquels un donateur religieux est agenouillé, et une madone avec le divin bambino, tableau récemment acquis, qui montre la persistance du type de ces images pieuses dans la production des divers ateliers.

V

Hans Memlinc

Hans Memlinc (on a longtemps orthographié Memling) nous a laissé beaucoup d'œuvres célèbres et dont l'attribution n'a jamais été contestée. Mais par contre nous ne savons à peu près rien de ses origines et de sa vie. On en est réduit aux conjectures. Faute de certitudes les auteurs se sont complu à imaginer des anecdotes et l'on s'est ingénié à expliquer pourquoi et comment l'hôpital St-Jean à Bruges se trouve posséder une collection merveilleuse d'œuvres de H. Memlinc — et d'aucun autre peintre — qui constitue un musée unique. Ces légendes ne reposent sur aucune réalité.

Il paraît actuellement acquis que Memlinc naquit vers 1430 à Mayence ou à Memlingen dans le diocèse de Mayence. Il est à Bruges, déjà célèbre et riche, vers 1467 et il y meurt le 11 août 1494.

Il est assez généralement admis que Memlinc a dû passer par l'atelier de Roger Vander Weyden, établi à Bruxelles, et qu'il a subi son influence.

En outre des peintures conservées à l'hôpital St-Jean et au Musée communal de Bruges, les musées de Bruxelles

et d'Anvers, le Musée du Louvre, la National Gallery à Londres, la Marien Kirche à Lubeck et la collection du Duc de Devonshire à Chatsworth, les Musées de Turin, de Florence possèdent ses pages importantes.

Le talent de Hans Memlinc est à la fois suave et précis. Ses compositions religieuses sont pleines de sérénité. Il ne vise pas à l'effet émouvant des pages célèbres de Roger Vander Weyden. Sa ferveur est tranquille, sans élans pathétiques. Comme Vander Weyden Memlinc fut un portraitiste de premier ordre.

Il atteint à des délicatesses extrêmes dans le modelé des visages qu'il scrute en pleine lumière, dans le jeu des reflets ambiants, presque sans ombres. Il excelle à rendre la transparence d'une coiffe de tulle ou de gaze sur un front féminin.

Dans l'ensemble de ses chefs-d'œuvre groupés dans le petit Musée de l'hôpital St-Jean à Bruges c'est la châsse de Ste Ursule, avec ses divines miniatures qui excite l'enthousiasme le plus vif des amateurs.

Memlinc s'y révèle tout entier avec sa douceur, son charme, son coloris élégant, ses types de distinction et de grâce.

Mais le triptyque du frère Floreins, celui d'Antoine Seghers, celui du frère Adrien Reyns, le diptyque délicieux de Martin Van Nieuwenhove, le portrait si réaliste de Maria Moreel représentent d'autres aspects de ce talent si souple que l'on ne peut réellement connaître si l'on n'a pas accompli le pèlerinage artistique de Bruges.

Gérard (Gheeraert) David (1460-1523)

Gérard David qui jouit en son temps d'une juste notoriété fut par la suite et pendant longtemps entièrement oublié. Son nom était jusqu'au commencement du présent siècle à peu près ignoré, ses œuvres avaient été attribuées à divers peintres. C'est l'érudit anglais James Weale qui a restitué à Gérard David sa place légitime dans l'histoire de l'Art Flamand. A l'exposition des primitifs flamands à Bruges en 1902 on vit pour la première fois une série d'œuvres de Gérard David. Cependant le Musée Communal de Bruges possédait depuis longtemps les deux panneaux caractéristiques de la Légende de Sisamnès.

On rattache les origines de Gérard David à l'école de Haerlem. Il naquit à Oudewater en 1460. Comme Thierry Bouts il vint se fixer dans notre pays. Nous le trouvons en 1483 établi à Bruges où il acheva sa carrière dont la fin coïncida avec le déclin commercial de la ville au profit d'Anvers.

Il avait à ses débuts étudié en Hollande mais il subit surtout l'influence de Memlinc, à tel point que ses œuvres furent souvent attribuées par la suite à ce maître, mais plus que Memlinc il se laissa pénétrer d'influences étrangères, car déjà à Anvers la jeune école mettait en vogue les formules et les décors des peintres Italiens.

On cite parmi les peintures les plus anciennes de Gérard David un triptyque dont le centre représente le Christ cloué sur la croix, l'un des volets Saint Jean avec les Saintes Femmes au Sépulcre, l'autre des Juges Juifs et des soldats romains.

La partie centrale fut longtemps à Venise dans le palais de Lady Layard facilement accessible aux visiteurs. Depuis la mort de cette grande dame et conformément à son testament la peinture est entrée à la National Gallery à Londres. D'autre part les deux volets, acquis jadis par le Chevalier van Ertborn, appartiennent au Musée d'Anvers. Par une heureuse fortune l'ensemble fut temporairement reconstitué au début de l'année 1927, à l'occasion de la grande exposition rétrospective d'art Belge qui eut lieu à Londres (Royal Academy, Burlington House) avec l'éclat que l'on sait.

Il est bien fâcheux qu'il semble actuellement impossible qu'une entente s'établisse entre les Musées de Londres et d'Anvers pour amener, par voie d'échange, la réunion définitive de ces éléments dispersés.

En 1509 Gérard David offrit au couvent des Carmélites de Sion à Bruges la magnifique et importante peinture qui est actuellement au Musée de Rouen et que l'on considère comme son chef-d'œuvre, la Madone entourée de Saintes. Les deux tableaux de la Légende de Sisamnès ont servi à James Weale de base, de point de comparaison pour l'établissement du catalogue de l'œuvre du maître. Il était connu en effet par des documents d'archives que ces peintures, inspirées par un texte d'Hérodote et destinées, comme les panneaux de R. Vander Weyden et de Thierry Bouts, à mettre les juges en garde contre les sentences arbitraires, avaient été commandées à G. David par les magistrats de Bruges.

En 1507 il peignit pour Jean des Trompes le retable



Hugo Van der Goes. — **La mort de la Sainte Vierge.**
Bruges (Musée Communal.)

du Baptême du Christ, conservé au Musée de Bruges, avec sur les volets les beaux portraits du donateur et des membres de sa famille assistés de leurs Saints Patrons.

Au Musée de Bruxelles se voit sa superbe Adoration des Mages, d'un incomparable éclat, d'une chaude somptuosité de couleur, et son exquise madone donnant la panade à l'enfant Jésus, d'une intimité si fervente et si tendre.

A l'étranger ce peintre fécond est brillament représenté, à Vienne, à Londres, à Berlin, à Francfort, à Gênes...

Il est l'un des principaux auteurs des précieuses enluminures du célèbre bréviaire Grimani (bibliothèque Marciane, Venise).

On conserve à Bruges la seule œuvre encore connue d'Albert CORNELIS qui fut, durant le premier tiers du XVI[e] siècle, un artiste estimé. Il mourut avant 1532. Cette peinture, partie centrale d'un triptyque dont les volets ont disparu, représente le couronnement de la Vierge. Elle appartient à l'église St-Jacques. On y sent l'influence de Gérard David de plus en plus italianisée. Il doit exister d'autres peintures d'Albert Cornelis actuellement encore non identifiées ou faussement attribuées à d'autres peintres. Il reste, de bien des côtés, ample matière à études pour les historiens à venir.

VI

Les Anonymes

Quelques noms que l'on relève dans les catalogues des Musées et des expositions et quelques « anonymes » doivent compléter ces indications.

On ne peut passer sous silence parmi les contemporains des grands peintres que nous venons de citer:

Simon Marmion, prince des enlumineurs, qui, né vers 1425, a travaillé à Valenciennes et à Amiens et eut de l'influence sur l'école de la Flandre Française. Il peignit les portraits de Charles le Téméraire et d'Isabelle de Bourbon en 1473 et diverses œuvres dont aucune ne nous est connue.

Aucune peinture ne peut lui être attribuée avec certitude mais la « Prédication d'un évêque », fragment appartenant au Musée de Bruxelles, porte avec une suffisante vraisemblance ce nom célèbre. Un volet à la National Gallery est également donné à Simon Marmion. Son art paraît intermédiaire entre celui des Van Eyck et celui de Memlinc.

Simon Marmion mourut en 1480. Sa veuve se remaria par la suite avec le peintre Jean Provost.

Juste de Gand (Joost Van Wassenhove), reçu maître à la gilde St-Luc à Anvers en 1460 et à celle de Gand en 1464, partit pour l'Italie en 1474 et y fit sa carrière. Il travailla pour Frédéric de Montefeltre, duc d'Urbin. Son œuvre principale, une Sainte Cène, très défigurée par des restaurations, est restée à Urbin.

On lui a restitué depuis peu des peintures charmantes qui portaient l'attribution de Melozzo da Forli (Rome, National Gallery, Berlin) et une importante peinture très documentaire, conservée dans la cathédrale St-Bavon à Gand. Elle orne une chapelle voisine de celle de Josse Vydt où resplendit l'Agneau Mystique et n'est nullement éclipsée par cet écrasant voisinage.

Le maître de la Légende de Ste Lucie, dont l'œuvre type, datée de 1480, est à l'église St-Jacques à Bruges et dont plusieurs autres œuvres ont été identifiées par voie de comparaison (au Musée de Bruxelles, la Vierge parmi les vierges avec Ste Madeleine, dans la Chapelle du Saint-Sang à Bruges et au Musée de Bruges, au Musée de Gand, au Musée civique de Pise, au Musée de Détroit (Etats-Unis), dans la collection Heugel à Paris, etc...

Goswyn (ou Goossen) **Vander Weyden** (1465?-1538), petit-fils du grand Roger, auteur de la série des scènes de la Vie de Sainte Dymphne provenant de l'Abbaye de Tongerloo et d'un triptyque excellent de la collection de Sir Herbert Cook à Richmond. On lui attribue aussi un triptyque dans l'église St-Gommaire à Lierre.

Le maître de la Légende de Ste Ursule, qui florissait à Bruges au temps de Memlinc, et dont les œuvres types

(une série de huit scènes de la Légende de Ste Ursule et deux fragments d'un triptyque représentant l'Eglise et la Synagogue) appartiennent au couvent des Sœurs Noires à Bruges.

D'après ces peintures d'autres ont été attribuées au même artiste, notamment des « Vierges à l'enfant » dont les visages au front large, au menton fin affectent une forme de cœur caractéristique. Il se pourrait que les huit scènes de l'histoire de Sainte Ursule aient été peintes antérieurement aux panneaux de la Chasse de Memlinc. Ce fait donnerait une grande importance au petit Musée du Couvent des Sœurs Noires.

L'exposition rétrospective d'Art flamand à Londres et celle de Budapest, toutes deux en 1927, ont mis en vedette d'autres anonymes, contemporains des précédents, au sujet desquels la critique est encore bien hésitante.

Le maître de Francfort, ainsi nommé parce que ses œuvres principales sont à Francfort mais qui fut flamand et travaillait entre 1493 et 1520, le Maître de St-Giles (vers 1500), dont les peintures, très rares, sont parmi les plus admirables, le maître de la Légende de Sainte Barbe le maître de la Légende de Ste Catherine, le maître que Friedländer appelle le Maître de 1499. Juan de Flandes (peintre d'Isabelle de Castille vers 1500), le maître de Saint Sauveur, et bien d'autres.

Parmi les élèves de Gérard David on distingue Adrien Ysenbrant, venu de Hollande, comme son maître, et que l'on trouve installé à Bruges dès 1510. Il mourut en 1551. M.Hulin de Loo a supposé que les deux panneaux du dip-

tyque de Notre Dame des Sept douleurs (église Notre-Dame, Bruges et Musée de Bruxelles) peuvent lui être vraisemblablement attribués et ses conjectures paraissent fort plausibles.

D'après ce diptyque on a catalogué sous le nom d'Adrien Ysenbrant diverses œuvres éparses dans de nombreux musées et collections (importante Adoration des Mages dans la cathédrale de Lubeck, œuvres aux Musées d'Anvers, de Gand (legs Scribe), Mayer Vanden Bergh à Anvers, église St-Sauveur à Bruges, Munich, Londres, Francfort, Berlin, Madrid, etc...).

Ambrosius Benson, né en Lombardie, venu à Bruges et reçu maître en 1519, a signé A. B. et daté « 1527 » un tableau type qui figure au Musée Germanique de Nuremberg. Il mourut avant 1550. D'après le tableau de Nuremberg on attribue à Benson une importante peinture appartenant au Musée d'Anvers (La *deipara virgo* annoncée par les prophètes et les sibylles). Ce maître a exécuté des portraits excellents. Il se rapproche souvent de l'anonyme que l'on a baptisé le Maître des demi-figures de femmes parce qu'il a peint habituellement des jeunes femmes vues à mi-corps.

Jean Prevost ou Provost, pendant le premier tiers du XVIe siècle, a continué à Bruges la tradition de Gérard David.

C'est un Montois. Il est né en 1462 et mourut en 1529. Il fut maître à Anvers et à Bruges. Le Musée de Bruxelles conserve de lui un triptyque commandé par Adam van Riebeke. On trouve de ses œuvres à Bruges (Musée des

hospices et Musée communal), à Anvers (Martyre de Sainte Catherine), à Londres, à Douai, etc...

Prevost fut en relation avec Albert Dürer qui logea chez lui à Bruges en 1521 et dessina son portrait (Musée de Weimar).

VII

Quentin Metsys (ou Massys) (1466-1530)

Pendant la dernière partie du XVe siècle l'essor d'Anvers qui avait supplanté Bruges comme port de mer et ville commerciale devait fatalement y attirer des artistes. Ceux-ci trouvent des commandes là où les fortunes s'édifient avec rapidité.

Quentin Metsys est né à Louvain en 1466.

Son père était ferronnier, il forgea la balustrade du perron de l'Hôtel de Ville dont le modèle avait été dessiné par l'architecte du monument, Mathieu de Layens.

Josse Metsys, fils aîné du ferronnier, lui succéda.

Quentin, le second fils, devint peintre. Il fut influencé par les œuvres de Roger Vander Weyden, de Thierry Bouts et des continuateurs de leurs ateliers. Il est installé à Anvers en 1491.

On ne peut étudier qu'en Belgique les œuvres de Quentin Metsys; les Musées de Bruxelles et d'Anvers possèdent non seulement ses deux grands chefs-d'œuvre, les triptyques de la Légende de Ste Anne, achevé en 1509, et de l'Ensevelissement du Christ, mis en place en 1511,

mais aussi des peintures des plus faibles dimensions mais bien caractéristiques, spécialement à Anvers (Ste Madeleine, St Christophe, Vierge en prière, Salvator Mundi, la sainte Face, un calvaire au Musée Mayer Vanden Bergh.

On trouve aussi des œuvres de Quentin Metsys au Louvre, à Vienne, à Londres (National Gallery), à Berlin, en Espagne. Le Musée de Coïmbre (Portugal) vient de s'enrichir de deux grandes œuvres du maître. Quentin Metsys eut parmi ses disciples Edouard Portugalois sur lequel il eut beaucoup d'influence et dont les œuvres sont confondues avec celles du maître.

Influencé par les maîtres Italiens Quentin Metsys apporte dans l'Art flamand une note nouvelle, une ampleur de composition, une recherche de somptueuses harmonies qui le situe à mi-route entre les Van Eyck et Rubens dans l'évolution de la peinture en Belgique.

Portraitiste également célèbre il a laissé quelques effigies marquantes, notamment les portraits d'Erasme et d'Aegidius (Pierre Gillis), amis de Thomas Morus, le profil du Musée Jacquemart-André à Paris, etc...

Quentin Metsys fut en relations personnelles avec Albert Dürer lors du voyage de ce dernier en Belgique.

On attribue à Quentin Metsys la création du tableau bien connu intitulé les usuriers ou les percepteurs de la taxe, ou les comptables, ou les changeurs, dont les répliques, multiples,notamment par Marnus Van Roymerswael, se rencontrent dans tant de Musées et de collections. Parfois la composition comporte une figure féminine (le

HANS MEMLINC. — **L'Adoration des Mages.**

Bruges (Hôpital St-Jean.)

banquier et sa femme, Louvre), mais plus souvent ce sont deux hommes assis côte à côte.

Quentin laissa deux fils peintres, Jean et Corneille, qui signèrent Massys et non Metsys. Il fut le tuteur des enfants du paysagiste Patenir.

VIII

Jean Gossart

Jean Gossart, dit Jean de Mabuse, n'est pas le premier des peintres flamands qui subit certaines influences ou adopta certaines formules Italiennes. Mais il est le premier de ceux qui renièrent toute tradition nationale pour s'imprégner des leçons des maîtres lombards, toscans ou vénitiens.

C'est en 1508 que Gossart se mit en voyage. Il était né à Maubeuge vers 1472. Il a pu se former sous l'influence de Memlinc ou plutôt sous celle de Gérard David à Bruges. Il est l'auteur d'une importante adoration des Mages (acquise de Lord Carlisle, Castle Howard, pour la National Gallery de Londres), qui montre la transition entre son éducation brugeoise et ses prédilections italianisantes. Mabuse fut au service de Philippe de Bourgogne, fils de Philippe le Bon. Il accompagna ce Prince en Italie où il subit fortement l'influence de Léonard de Vinci. Il dessina à Rome force monuments antiques.

De retour dans nos contrées il peignit des madones d'un style tout lombard et le joli portrait d'Isabelle d'Autriche,

fille de Philippe le Beau et de Jeanne la folle et sœur de Charles-Quint, qui allait épouser Christian II de Danemark (Musée de Bruxelles). Le portrait de Christian par Mabuse appartient au Musée de Copenhague.

Parmi ses œuvres principales on cite « Adam et Eve » (Château de Hampton Court), S. Luc peignant la Vierge, signé Gossart (Cathédrale de Praha), le magnifique portrait de Charles-Quint jeune (Musée de Budapest), Neptune et Amphitrite (Berlin), Ecce homo (Musée d'Anvers); son diptyque pour Jean de Carondelet (Musée de Tournai et collection von Gutmann), une Madone à l'Enfant (Musée de Bruxelles).

Gossart, qui mourut vers 1534, eut une grande influence sur les nombreux artistes que l'on dénomme Italianisants ou Maniéristes et qui obtinrent tant de succès notamment à Anvers à la fin du XVI[e] siècle. De leur enseignement, de leur tradition, à travers Michel Coxcie, Frans Floris et Otto Vaenius allait se former le jeune Rubens.

Bernard d'Orley (Van Orley)

Bernard d'Orley est un peintre Bruxellois. Il y occupe au XVI[e] siècle une situation analogue à celle de Roger Vander Weyden au siècle précédent. Comme Roger fut le peintre des souverains, d'Orley fut au service de Marguerite d'Autriche puis de Marie de Hongrie, Gouvernantes des Pays-Bas.

Bernard d'Orley fut un maître complexe, il peignit des tableaux religieux, des portraits, créa des modèles pour

des tapisseries et pour des vitraux, notamment pour Ste-Gudule, mais néanmoins on catalogue sous son nom bien des œuvres très diverses entre elles et qui certes sont dues à plusieurs auteurs.

D'Orley est né vers 1490, le lieu et la date sont incertains. Il mourut à Bruxelles en 1542. On pense qu'il était issu d'une famille aisée dont plusieurs membres avant lui — et notamment son père — s'adonnèrent à la peinture. Bernard d'Orley fit le voyage traditionnel d'Italie. Il subit fortement l'influence des maîtres de la Péninsule. Son style en est tout imprégné. Il fut en relations personnelles avec Raphaël et, plus tard, rentré au pays, avec Albert Dürer, ce qui indique une personnalité distinguée, cultivée, intéressante. D'ailleurs, comme commensal du Palais des Princesses qui gouvernèrent le pays pour compte de l'Espagne, il dut être homme de cour en même que peintre de talent.

Les premières peintures de Bernard trahissent évidemment les traditions locales: Gérard David, Quentin Metsys, Mabuse. D'ailleurs la plupart de celles dont on a connu l'existence, portraits, compositions religieuses, sont perdues. Quelques-unes nous sont connues par des copies anciennes.

Le Musée de Vienne et le Musée de Bruxelles possèdent les parties d'un triptyque qui fut peint pour la corporation des charpentiers et qui provient de l'église Notre-Dame au Sablon. La partie centrale (Vienne) est signée.

Le Musée de Bruxelles possède aussi le portrait du Docteur Georges de Zelle, médecin de l'hôpital St-Jean,

qui fut le commensal et l'ami de Bernard d'Orley. (Il est daté de 1519). Le petit Musée de l'Hôpital St-Jean à Bruxelles conserve un retable (La mort de la Ste Vierge) que plusieurs auteurs s'accordent à lui attribuer.

La période la plus brillante de Bernard d'Orley paraît se préciser vers 1522. Il signe en 1521 une Sainte famille (Musée du Louvre) dans laquelle l'influence Italienne est de plus en plus intense. Il est vrai que c'est le moment où Bernard fut en contact quotidien avec Jocopo de Barbari, ce Vénitien élève de Dürer qui fut, comme Orley, peintre de Marguerite d'Autriche.

On attribue à d'Orley la création d'un type de Madone à l'Enfant renouvelé de celui de Roger Vander Weyden et dont les répliques d'atelier se rencontrent fréquemment, preuve du succès commercial de cette peinture demandée.

C'est au musée de Bruxelles qu'il faut étudier Van Orley. Son grand retable de l'histoire de Job caractérise la manière de sa maturité, avec ses architectures Italiennes surchargées de motifs d'ornements et ses personnages mouvementés et musculeux qui montrent des préoccupations inspirées par les peintures de Michel-Ange de la Chapelle sixtine.

Le retable de la famille de Hanneton (au même Musée), une déposition de Croix avec des portraits de donateurs sur les volets, est encore plus significative. Enfin une Madone à l'Enfant, avec un ange porteur d'une corbeille et une Adoration des bergers complètent la représentation du maître Bruxellois dans la galerie de sa ville natale. Le Musée d'Anvers conserve un retable « Les sept œuvres

de Miséricorde » peint par d'Orley pour les maîtres des pauvres de la ville d'Anvers.

D'après les comptes de la maison de Marguerite d'Autriche Bernard peignit huit exemplaires du portrait de la Princesse, portraits qui furent donnés à divers personnages de marque. Il est probable que deux au moins sont à Bruxelles dans des collections particulières, celui qui fut exposé à Bruges aux primitifs flamands par M. Carvalho de Paris (Collection Laurent Meeus) et un autre exemplaire, supérieur de qualité, avec les deux mains (le portrait Meeus n'en laisse voir qu'une, collection de M. Fr. D.).

Une œuvre très importante de Bernard est conservée à l'église Notre-Dame à Bruges (Christ en croix avec volets). Dans beaucoup de Musées de l'étranger on expose de ses peintures (Stockholm, Munich).

Les portraits qu'il fit de Marie de Hongrie n'ont pas encore été identifiés.

Il y a lieu de citer parmi les continuateurs de la manière de Bernard d'Orley les divers membres de la famille Bruxelloise des VAN CONINXLOO auxquels on attribue, entre autres peintures, un petit triptyque qui est au Musée de Palerme et le retable du Maître de l'Abbaye de Dilighem, près Bruxelles (Musée de Bruxelles). Les mêmes influences Italiennes s'y affirment avec une recherche de plus en plus encombrante du détail dans l'ornementation des architectures.

On a longtemps dénommé « Maître de la mort de Marie » un artiste auquel les travaux des spécialistes ont fini

par restituer un état civil. Le tableau type « La mort de la Ste Vierge » conservé au Musée de Cologne porte dans un monogramme les lettres J. V. A. B. On a mis en avant le nom de Josse Vander Beke de Clève, et cela paraît assez plausible. Seulement on a découvert depuis qu'il y eut deux Josse Van Cleve, que l'on a longtemps confondus pour en faire un seul artiste auquel on a attribué une série d'œuvres.

Le Maître de la Mort de Marie serait le plus âgé des deux. Il se fixa et travailla à Anvers. Le second Josse Van Cleve est qualifié de fou (Zotte Cleve). On groupe sous leur nom des tableaux religieux aux types fortement influencés par les maîtres Lombards et spécialement par Luini, et des portraits. Leur atelier produisit de nombreuses Vierges à l'Enfant. L'exposition de Londres en a confronté deux fort semblables, la première, peinte sans doute avant le voyage d'Italie, montrait une madone au visage tout flamand, la seconde, plus récente, une madone grimaçant le caractéristique sourire des Vierges de Luini.

On voit aux Musées de Bruxelles et d'Anvers plusieurs œuvres cataloguées sous les noms de ces deux artistes.

Joachim D. Patinir

On a voulu faire de Patinir le créateur du paysage en tant que genre. Sans doute avant lui on avait peint des paysages, depuis les Van Eyck ils remplissent les fonds des tableaux et s'aperçoivent par échappées à travers toutes les ouvertures des architectures. Mais Patinir ren-

versa l'importance des sujets. Les scènes à personnages devinrent les minuscules accessoires de ses grands paysages montagneux au travers desquels sinuent des cours d'eau.

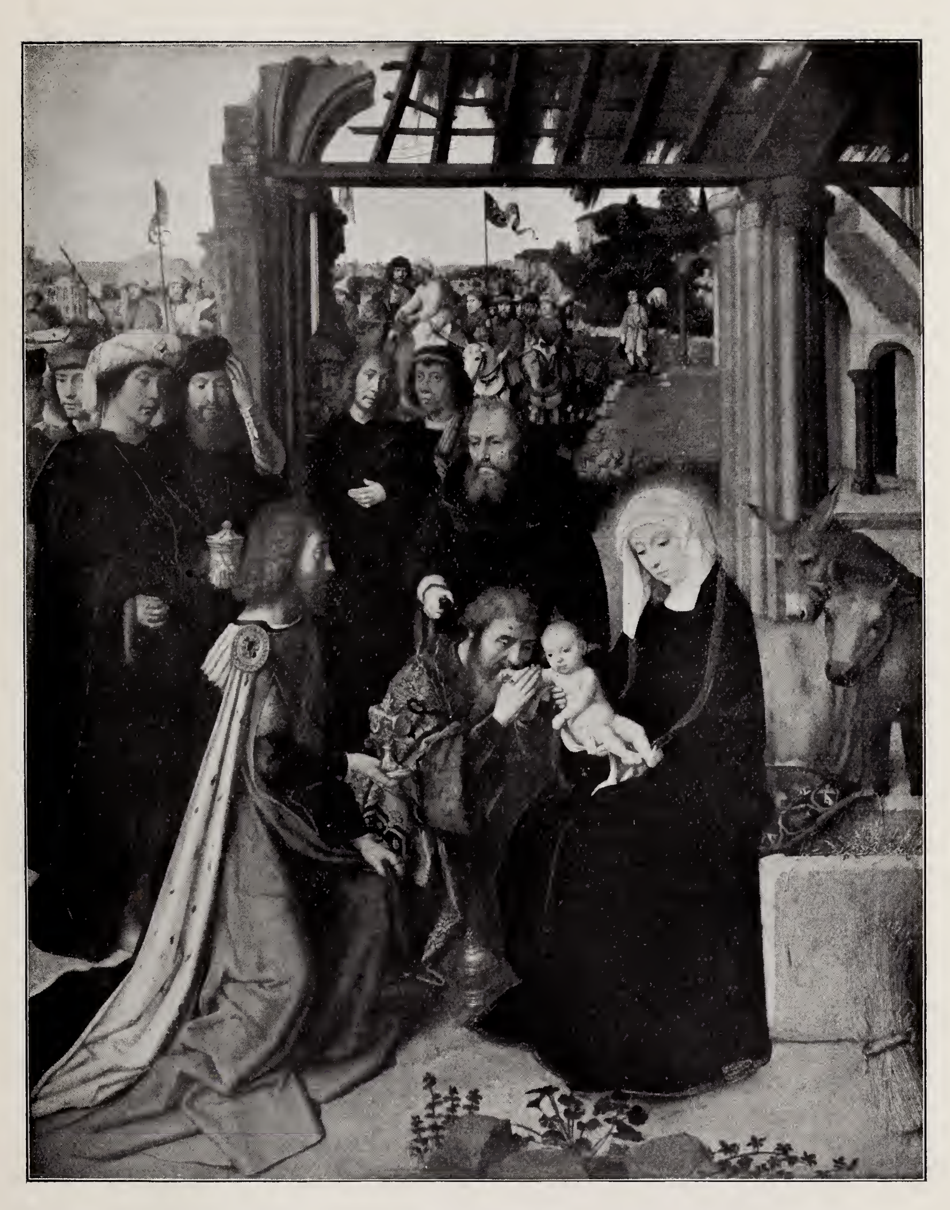
Patinir est né à Dinant en 1485 mais il fit sa carrière à Anvers où il mourut en 1524. Il semble qu'il ait passé par Bruges et peut-être collaboré avec Gérard David. Albert Dürer le connut, l'apprécia, l'appela le bon maître peintre de paysages et dessina son portrait.

Ses œuvres authentiques indiscutables, sont rares. Le Musée d'Anvers possède de Patinir un délicieux petit paysage avec une fuite en Egypte en miniature, signé et daté qui fournit un type précieux pour le classement des œuvres de ce peintre. Trois autres tableaux de Patinir seulement sont signés : un baptême du Christ (Vienne), une Tentation de S. Antoine (Madrid), un S. Jérôme au désert (Carlsruhe).

D'après ces peintures on a constitué à Patinir un catalogue fort discutable.

Henri Bles

Henri Bles, un autre peintre Dinantais, né à Bouvignes-lez-Dinant vers 1485, s'apparente à Patinir par bien des analogies. On veut qu'il eut très jeune une mèche blanche dans sa chevelure (een witte bles), d'où son surnom Harry met de Bles. On prétend qu'il plaçait dans tous ses tableaux une chouette en guise de signature (en Italien Civetta). Peut-être s'appelait-il de son vrai nom Henri



Gérard David. — **Adoration des Mages.** (Musée de Bruxelles.)

de Patinir, neveu de Joachim, car un peintre de ce nom fut reçu maître dans la gilde St-Luc d'Anvers en 1535. Il séjourna longtemps en Italie. Rien n'est encore plus indécis et plus confus que le catalogue des œuvres groupées sous le nom de Henri Bles. On a imaginé un ou même plusieurs pseudo-Bles. Il y a quelques rares œuvres signées et datées cependant (Adoration des Mages à la Pinacothèque de Munich), et l'on s'accorde à attribuer à Henry Bles la petite adoration des Mages du Musée d'Anvers, la nativité de la collection de Sir Herbert Cook à Richmond et quelques autres pages avec des petits personnages dans des architectures à l'Italienne sur des fonds et des paysages composites (Dresde, Rome, Bruxelles).

En fait tout un groupe, toute une école même suit Henry Bles et l'imite avec plus ou moins de talent.

A cause de la singularité de la dénomination et du charme élégant des peintures il faut faire mention de l'artiste que l'on appelle, à la suite d'une traduction maladroite, *le maître des demi-figures de femmes.* On ferait mieux de dire des femmes vues à mi-corps ou quelque chose d'approchant. Ce peintre a laissé une série de tableaux représentant une ou plusieurs jeunes et jolies femmes, généralement en corsages de velours rubis ourlé d'hermine, occupées de musique ou d'aimables travaux d'intérieur.

Fut-il Flamand, fut-il Français? Probablement il fut un Flamand — un Bruxellois sans doute — installé en France, peut-être à Tours et travaillant pour la bonne Société du temps de François Ier.

Son œuvre principale (type) est à Vienne dans la collection du comte Harrach. C'est une chose charmante. Le peintre n'est pas représenté de façon intéressante dans les Musées publics de Bruxelles et d'Anvers, et c'est là une regrettable lacune. Quelques œuvres de sa main font partie de collections particulières en Belgique.

Lancelot Blondeel

Lancelot Blondeel est principalement connu comme auteur de la cheminée du Franc à Bruges. Il en inventa la composition et en dessina les multiples ornements dans ce style nouveau, inspiré des formes italiennes, que la mode adoptait alors.

Son goût pour l'architecture se manifeste dans ses peintures où des constructions tracées en bistre sur fond d'or envahissent la presque totalité des surfaces en ménageant d'étroits espaces pour les épisodes ou les personnages représentés. Ces ouvrages décoratifs et brillants sont très caractéristiques. Il semble que ces peintures aient été jadis portées comme des bannières dans les processions. On les retrouve à Bruges, inestimable écrin de joyaux de toute sorte, à l'église St-Jacques, à St-Sauveur, au Musée communal, à Tournai (Cathédrale), aux Musées de Bruxelles, d'Amsterdam, etc...

Lancelot Blondeel eut une activité très multiple, il créa des cartons de tapisseries, de vitraux, dessina des modèles pour les sculpteurs, touchant à tout avec adresse et maîtrise.

Il était né à Poperinghe en 1496. Il mourut à Bruges en 1561.

Pieter Coucke d'Alost (Van Aelst)

P. Coecke (ou Cock) est un émule de Blondeel. Comme lui il eut une production très variée, une aptitude quasi universelle de créateur et d'adapteur de modèles. Il fut aussi un des propagandistes les plus féconds du style italianisant. Sa fille épousa Pierre Bruegel le Vieux.

P. Coecke, qui travailla à Anvers, fut voyageur et nomade. Il visita d'abord l'Italie puis Constantinople, Lisbonne, Tunis. On sait que Nicolas Neufchatel (Colyn van Nieucastel), (le Lucidel des allemands) travailla à son atelier avant d'aller faire carrière à Nuremberg.

Le Musée de Bruxelles possède une petite cène de Pierre Coecke, gravée par Goltzius (Pierre van Aelst invenit), qui peut servir de point de départ pour le catalogue de ses œuvres peintes.

Pierre Coecke, né à Alost vers 1505, fut l'élève de Bernard d'Orley à Bruxelles entre 1517 et 1521. Il mourut en 1550.

Lambert Lombard (1505-1566)

Lambert Lombard est considéré comme le représentant le plus glorieux de l'art Mosan. Les Wallons célèbrent en lui le Maître liégeois le plus éminent. Il est certain que l'artiste qui a peint l'auto-portrait du Musée de Liége (Legs de la Marquise de Peralta) est un homme de premier plan (réplique au Musée de Cassel).

Lambert Lombard est né en 1505, au moment où le Cardinal Erard de la Marck était élu Prince Evêque de Liége et où s'ouvrait une ère nouvelle de paix et de prospérité pour la cité ardente. On sait peu de chose de la formation artistique de Lombard. On suppose qu'il fréquenta des ateliers anversois mais rien n'en apporte la preuve. En 1532 il est peintre du Palais du Prince Evêque. En 1533 il fait un voyage en Allemagne, visite ensuite les Pays-Bas et certaines régions de la France. En Hollande il aurait connu Mabuse et travaillé avec lui (à Middelbourg). En 1535 Lombard part pour l'Italie où il séjourne pendant environ deux ans. Rentré à Liége il travaille pour les églises, crée des modèles de vitraux, manifeste une activité complexe. Malheureusement la presque totalité de ses œuvres ne nous a pas été conservée. De petites compositions provenant d'un retable démembré de l'église St-Denis à Liége et représentant le martyre de ce Saint lui sont, avec très grande vraisemblance, attribuées. L'une d'elles, un panneau peint sur les deux faces, appartient au Musée de Bruxelles... D'autres sont en Angleterre. Elles furent réunies à l'exposition de Londres en 1927. Le style tout italianisant de ces œuvres est caractéristique.

Le Musée de Vienne possède une ou deux peintures de Lombard.

Lambert Lombard fut le maître de Franz Floris, et certes ses enseignements furent — au point de vue de la technique du dessin et de la peinture — excellents, car Floris, de même que son maître, fut un portraitiste de

grand talent (voir le portrait de vieille dame appartenant au Musée de Caen, qui figura à l'exposition de Londres en 1927).

Lambert Lombard eut beaucoup d'autres élèves. Son atelier de Liége fut un centre actif de diffusion de la nouvelle mode importée d'Italie.

Van Mander constate qu' « il devint le père de notre art « de dessiner et de peindre, le dépouillant de sa rudesse et « de sa lourdeur barbare, pour mettre à la place les beaux « principes de l'antiquité ».

Au moment où écrivait Van Mander, c'est ainsi que l'on jugeait les œuvres des Van Eyck et des Vander Weyden. Il fallut longtemps pour que l'on discernât chez ces barbares, chez ces gothiques les rares mérites que l'on admire aujourd'hui.

IX

Les Pourbus

Le nom de Pourbus évoque pour le grand public, je ne sais pourquoi, l'idée de merveilleux portraits peints par un grand maître et susceptibles d'être payés des prix fous.

Il faut savoir que les Pourbus ont formé une véritable dynastie de peintres et que trois artistes de ce nom nous ont laissé des œuvres remarquables.

Le chapitre qui leur est consacré constitue une parfaite transition entre les notices traitant des Bruegel et celles réservées à l'étude des grands hommes du XVII[e] siècle. Le troisième Pourbus de même que le troisième Bruegel furent des contemporains de Rubens.

Le premier Pourbus — en réalité Poerbus — que l'on dénomma Pierre Pourbus l'ancien, est venu de Gouda (Hollande) à Bruges. Il naquit vers 1510. Il mourut à Bruges en 1584. On l'a appelé le dernier peintre de Bruges.

Vers quel âge vint-il en Flandre et quelle éducation artistique avait-il reçue auparavant à Gouda? On en est

réduit aux conjectures. Mais le fait qu'il entra à l'atelier de Lancelot Blondeel à son arrivée à Bruges (il épousa la fille de Lancelot Blondeel) me fait croire qu'il était jeune et qu'il fut l'élève de son futur beau-père.

C'est à Bruges qu'il faut venir étudier P. Pourbus l'ancien. La plupart de ses œuvres capitales y ont été heureusement conservées.

Au Musée de la ville les deux beaux portraits de Jean Fernaguut (ou Fernagant) et de sa femme née Adrienne de Buuck, avec leurs beaux noirs, les curieux paysages urbains si documentaires qui se voient derrière les personnages et surtout les visages modelés en tonalités claires et nacrées attestent l'art décisif, le style d'une haute personnalité très caractérisée. Ils sont datés de 1551.

La même année P. Pourbus, très influencé par les peintres italiens, achevait son « Jugement dernier » conservé aussi au Musée communal de Bruges ; en 1556 il signait sa pathétique « vierge des sept douleurs » (Eglise St-Jacques, Bruges) ; sur les volets de ce triptyque sont les portraits des donateurs, membres de la famille Van Belle-Ylaert, puis en 1559 sa grande cène (cathédrale St-Sauveur, Bruges) dans laquelle l'Italianisme tel que le Primatice et l'école de Fontainebleau l'avaient adapté, se marque de façon encore plus décisive.

Une autre « cène » est à l'église Notre-Dame à Bruges, de même que des volets ajoutés en 1573 à la Transfiguration peinte par Gérard David (famille Boëtius).

En 1574 P. Pourbus terminait son triptyque de *L'adoration des Bergers*, commandé par la famille de Damhou-

dere (Notre-Dame, Bruges) et en 1578 une autre « Transfiguration » peinte pour la famille Soyer van Maele (Eglise St-Jacques, Bruges). Dans la même église se trouvent encore des scènes de la passion, traitées en grisailles. Enfin la chapelle du Saint-Sang abrite les importants portraits groupés des confrères de la noble confrérie du Saint-Sang.

Si l'on veut examiner d'autres œuvres de P. Pourbus le vieux en outre de celles dont Bruges possède une si nombreuse et précieuse collection, on en trouvera aux Musées de Vienne (divers portraits), de Bruxelles (portrait de J. van den Gheenste, échevin de Bruges, 1583), et dans la collection du Marquis de la Boëssière Thiennes, rue aux Laines, Bruxelles, où se trouve le célèbre groupe de la famille van Berchem, composé de treize personnes concourant à une action animée (daté de 1561). Cette très belle peinture a évidemment inspiré le deuxième Pourbus, Franz Pourbus le vieux, fils du précédent, auteur du groupe représentant les noces du peintre Georges Hoefnagel (Musée de Bruxelles, ancienne collection Camberlyn d'Amougies).

Le fils de Franz Pourbus le vieux, Franz Pourbus le jeune, avait précédé Rubens à la cour de Vincent de Gonzague à Mantoue. Il fut lui aussi un portraitiste souple et habile. Parfois on hésite, devant des peintures qui lui demeurent attribuées et qui font irrésistiblement penser aux œuvres de son glorieux émule.

François Pourbus le vieux est né à Bruges en 1545, il est mort à Anvers en 1581.



QUENTIN METSYS. — **La légende de Ste Anne.**
(Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles).

François Pourbus le jeune est né à Anvers en 1569, il est mort à Paris en 1622.

Neufchatel

Nicolas Neufchatel, connu aussi sous le nom de Colyn van Nieuwcasteel, Nicolas de Novocastello ou Lucidel (Nutzschideel), est un wallon né dans le Comté de Mons (Hainaut) en 1527.

Après avoir reçu les enseignements de Pierre Coecke d'Alost et travaillé à Anvers il émigra à Nuremberg où nous le trouvons installé dès 1561. Il devint bientôt le portraitiste achalandé des grands personnages d'Allemagne, d'Autriche, de Bohême et fit une fructueuse carrière. Il mourut à Nuremberg en 1590. La plupart de ses œuvres sont restées dans ces régions. Le musée de Budapest en avait envoyé deux, — de remarquable qualité, — à l'exposition de Londres. Le National Gallery possède un joli portrait féminin de ce maître.

Beaucoup de ses peintures ont passé au catalogue de Hans Holbein. Des doutes subsistent au sujet de certaines d'entre elles. Nous savons qu'il peignit plusieurs portraits de l'Empereur Maximilien II et de sa fille aînée l'Archiduchesse Anne, mais ceux-ci n'ont pas encore été retrouvés et identifiés.

Neufchatel s'est assimilé très exactement au milieu germanique. Ses œuvres s'apparentent à l'école allemande, rien dans ses peintures, pas même les ajustements de ses modèles, ne rappelle le goût anversois ni le style des maîtres flamands.

Antonio Moro

De son vrai nom Antoine Mor est encore un de ces peintres nés en Hollande mais qui se rattache à l'école flamande, ayant pris Anvers comme port d'attache au cours de sa vie nomade.

Moro est né à Utrecht vers 1519. Il changea son nom quand il se mit à travailler pour la clientèle espagnole. Vers 1559 il ajoute « van Dashort », car il avait des prétentions et posait à l'homme du monde, soucieux de belles relations.

Il était d'ailleurs beau cavalier et élégant, comme le prouvent les portraits de lui-même qu'il peignit, non sans peut-être se flatter un peu.

C'est en 1547 que Moro est reçu franc-maître à la Gilde St-Luc à Anvers. Sa fortune commence au moment où le Cardinal Granvelle le remarque et lui commande son portrait (actuellement au Musée de Vienne), commande bientôt suivie de celle du portrait du Duc d'Albe. A ce moment Moro est fixé à Bruxelles. Il y peint un portrait de l'Infant d'Espagne, le futur Philippe II. Nous pouvons suivre Moro dans ses voyages, à Rome puis à Lisbonne en 1550.

L'année suivante il est à Madrid. Il retourne bientôt à Rome. Selon Henry Hymans il y aurait peint le fameux portrait du Cardinal Bibiena (Musée du Prado) attribué longtemps à Raphaël mais qui porte au dos du panneau le nom de Moro.

Sa vogue de peintre de Cour dirige ensuite Moro vers

l'Angleterre où Charles-Quint l'envoie faire le portrait de Marie Tudor, fiancée à Philippe II. Ce portrait est une merveille de vérité psychologique. Il en dit plus long sur la reine que toute une biographie. Naturellement Moro fut accablé de commandes par l'aristocratie anglaise, et beaucoup de ses portraits sont encore conservés dans les collections et les châteaux britanniques.

En 1554 on retrouve Moro en Belgique. Il y peint entre autres Marie de Hongrie, Guillaume de Nassau, Alexandre Farnèse, Jean Lecocq, maître de chapelle de la Maison d'Este, quantité d'autres chefs-d'œuvre. Puis il repart pour l'Espagne où Philippe II lui donne de nombreuses commandes.

Rentré à Anvers Moro y achève sa carrière au service du Duc d'Albe. Il exécute encore toute une série d'admirables portraits. Il fut un véritable précurseur d'Antoine Van Dyck.

Comme lui il est moins heureux dans les quelques compositions religieuses qui portent son nom.

Le Musée de Bruxelles possède de Moro un portrait d'Hubert Goltzius, très caractéristique, un très beau portrait du Duc d'Albe, bien révélateur de la mentalité de ce fanatique, un portrait de Marie d'Autriche et deux autres répliques de portraits exécutés par lui pour des membres de la Maison d'Espagne.

Moro mourut à Anvers en 1557.

X

Jérôme Bosch

Jérôme Bosch (Hieronymus) est né probablement à Bois-le-Duc (Hertogenbosch), vers 1450, où il vécut jusqu'à sa mort en 1516. On pense qu'il visita l'Espagne où ses œuvres furent particulièrement appréciées, notamment par Philippe II.

Il travailla de 1494 à 1502 à la décoration de la Cathédrale de Bois-le-Duc pour laquelle il créa des cartons de vitraux, des peintures, des modèles pour les sculpteurs des stalles et des fonts baptismaux.

Les peintures de la cathédrale ont disparu lors de la prise de la ville en 1629 par Frédéric Henry de Nassau.

La plupart des œuvres de Bosch ne nous sont plus connues que par leurs titres, relevés dans les anciens auteurs; les principales de celles qui ont survécu sont en Espagne et à Vienne (Une adoration des Mages et La cure de la folie; Musée de Madrid, Prado), Le martyre de Ste Julie et un S. Jérôme avec S. Antoine et S. Gilles (Musée de Vienne), La charrette de foin et les Délices terrestres à

l'Escurial, un triptyque douteux à Valence (Couronnement d'épines), à Lisbonne une tentation de S. Antoine.

Le succès de Bosch lui valut de nombreux disciples et continuateurs, voire imitateurs et plagiaires. Il est difficile de se reconnaître parmi leurs productions qui sont généralement si fidèlement imitées des modèles du maître qu'on n'a pas manqué d'y inscrire en général son monogramme. Jean Mandyn d'Anvers fut peut-être l'un des auteurs des tableaux copiés de Bosch et marqués M. On a pensé aussi que P. Bruegel le Vieux, si influencé par Bosch au début de sa carrière, a dû reprendre certaines de ses compositions.

On a justement appelé Jérôme Bosch le peintre des cauchemars. Ses imaginations bizarres et fantastiques laissent souvent deviner des intentions satiriques et morales. Toutefois il est difficile de saisir le sens précis de tant de détails accumulés, souvent grotesques ou déconcertants.

On conserve à l'église d'Anderlecht près Bruxelles une adoration des Mages qui rappelle de très près le tableau du Maître qui se trouve au Musée du Prado à Madrid, mais cette peinture a été mal restaurée et a beaucoup souffert.

Le Musée de Gand possède un Portement de Croix (Christ aux outrages) très caractéristique. Le Christ est entouré d'une troupe d'hommes aux types déformés jusqu'à la caricature, extrêmement expressifs de bestialité, de cruauté, de laideur physique et morale. Parmi eux se trouvent un nègre et un chinois. L'œuvre est d'une couleur

puissante. Le même musée de Gand possède un S. Jérôme au désert, des apparitions étranges entourent la figure du Saint agenouillé.

L'œuvre célèbre intitulée « La charrette de foin » illustre le texte du prophète Isaïe : « Toute chair est foin et toute gloire est comme l'herbe des champs. » Il y a au Musée de Bruxelles une Tentation de S. Antoine qui est très près de l'art du maître et reproduit le tableau de Lisbonne.

Elle permet de juger de son dessin si caractérisé et de sa technique hardie, pleine d'innovations pour l'époque.

Les Bruegel

Bruegel, Brueghel, Breughel est le nom de toute une famille de peintres dont le plus ancien en date, Pierre Bruegel le Vieux, est l'un des plus grand maîtres de la peinture flamande. Les œuvres authentiques et signées de lui portent l'orthographe « Bruegel », son fils plus tard intercala la lettre H dans le patronyme.

Pierre Bruegel le Vieux fut reçu en 1551 franc maître de la Gilde de St-Luc à Anvers. On ignore le lieu et la date de sa naissance. Cette dernière peut hypothétiquement se placer entre 1525 et 1530. On sait qu'il fit un voyage en Italie et qu'après son retour vers 1563, il quitta Anvers et s'établit à Bruxelles où il vécut jusqu'en 1569. Créateur d'un très grand nombre d'estampes P. Bruegel le vieux est surtout un admirable peintre. La série de ses tableaux conservée au Musée de Vienne, quelques autres dont se glorifient certaines collections, le placent au tout premier rang tant par le caractère étrangement observé

de son dessin que par la prodigieuse liberté de sa technique, sa personnalité d'interprétation, la beauté de son coloris. On a longtemps appelé le vieux Bruegel, le Bruegel des paysans à cause de ses imaginations fantasques qui, au début surtout l'apparentent à Jérôme Bosch. Cela s'applique surtout à ses dessins, à ses estampes.

Ses tableaux représentant des scènes de la vie des paysans ont longtemps éclipsé les autres. On s'en amusait.

C'est récemment que l'on s'est rendu compte de l'extrême beauté de ces peintures de Bruegel, de l'ampleur de ses paysages, de leur exactitude d'atmosphère, de leur hardiesse toute moderne de mise en page et de coloration, et aussi de la vérité souvent poignante de ses types. Le sens de ses « drôleries » est devenu plus intelligible, et l'on a discerné sous leurs sarcasmes la profondeur de pensée ou la pitié de sentiment qu'ils déguisent.

Pour en fournir immédiatement un exemple je citerai la Chute d'Icare du Musée de Bruxelles, cet adorable et lumineux paysage inspiré à Bruegel par les souvenirs rapportés de son voyage au détroit de Messine. Icare tombé du ciel et en train de se noyer — on voit, petit détail peu apparent, une jambe émerger encore — n'intéresse nullement le laboureur qui sur la rive trace imperturbablement, derrière son cheval, ses sillons parallèles.

De même le pêcheur qui de sa barque traîne ses filets n'a pas un regard pour l'infortuné.

C'est que dans l'existence ordinaire où chacun lutte pour le pain quotidien la catastrophe d'un rêveur précipité du haut des nuages est un incident négligeable.

Narquoisement Bruegel tire ainsi la morale de l'aventure. La vie continue.

C'est sous ces formes enveloppées que souvent, durant les années de sa vie — il vécut sous Charles-Quint et sous le Duc d'Albe — années qui furent marquées par tant de bouleversements, d'actes de tyrannie du pouvoir, d'inquisition religieuse, de guerre civile, Bruegel laissa deviner sa pensée et les conclusions tirées par lui des événements de la Bible ou de l'histoire.

Alors que le goût des artistes et des amateurs de son temps était tout à l'Italianisme et que l'école des maniéristes anversois attirait tous les succès, Bruegel, qui cependant avait vu en Italie les chefs-d'œuvre des maîtres, est demeuré hermétiquement fermé à ces influences.

Il n'a copié que la nature et c'est par sa ferveur devant elle qu'il est, à son insu, devenu le créateur d'une série de chefs-d'œuvre dont les paysages de Vienne (Les chasseurs dans la neige, la journée sombre, la rentrée des troupeaux, la fenaison, etc...) sont les plus admirés. Entre Quentin Metsys et Rubens, Pierre Bruegel le Vieux est le plus grand maître de la peinture flamande.

Ses types rappellent le réalisme des bergers d'Hugo Vander Goes ou celui des mendiants du Maître brugeois de la Légende de Ste Lucie, mais il met ses personnages de paysans au premier plan et les peint dans l'action brutale de leur joie ou de leur travail. Par une sorte de réaction contre le goût des belles formes, des délicieux visages venu d'Italie, il ne s'intéresse qu'aux humbles, aux rustres, aux infirmes balourds et gauches.



Quentin Metsys. — **La légende de Sainte Anne.** (Volets)
(Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles.)

Ses repas de noces, ses danses de paysans, son combat de carême contre carnaval, même son sermon sur la montagne, son portement de la croix sont une illustration toute locale et flamande, bien opposée à la mode du jour, de thèmes qui par la suite intéresseront les petits maîtres du XVII[e] siècle.

La plus ancienne des peintures datées de P. Bruegel est de 1558. Il semble donc qu'il ne peignit que pendant une dizaine d'années. Ses plus grands chefs-d'œuvre sont à Vienne, à Madrid (Triomphe de la mort), à Naples (La parabole des aveugles), au château de Baudnitz (La fenaison).

Le Musée de Bruxelles possède plusieurs œuvres très précieuses de lui, la chute des anges rebelles (1562) qui fait encore penser à Jérôme Bosch, le dénombrement à Bethléem (1566), l'Adoration des Mages, peinture à la détrempe sur toile, malheureusement très abîmée, et le paysage avec la chute d'Icare.

Le Musée des Beaux-Arts d'Anvers, comme celui de Bruxelles, garde le reflet de compositions du vieux Bruegel par les copies ou adaptations de celles-ci dues à l'aîné de ses fils, Pierre Brueghel d'Enfer.

L'autre fils, Jean Brueghel de velours, est connu pour ses paysages fins aux lointains bleutés, ses animaux, ses fleurs traités comme des miniatures. Il fut l'ami de Rubens avec lequel il collabora souvent pour les fonds et les étoffages de ses tableaux. Pierre Bruegel le Vieur fut inhumé à l'église de la Chapelle à Bruxelles où son tombeau a été conservé et est un but de pèlerinage pour les peintres.

XI

Pierre-Paul Rubens (1577-1640)

Rubens est le plus célèbre de tous les peintres de l'école flamande. Son nom est toujours cité parmi ceux de ces rares grands maîtres que l'humanité entière salue comme les principaux génies de la peinture.

Il fut un temps où la gloire des artistes du XVIIe siècle avait complètement rejeté dans l'ombre celle de leurs prédécesseurs. Actuellement une justice plus éclairée est rendue à ceux-ci. Les deux Van Eyck, Roger Vander Weyden, Memlinc, Vander Goes, Thierry Bouts, Quentin Metsys ne sont pas moins fameux que Rubens ou Van Dyck. Leurs œuvres atteignent, dans les ventes publiques, des prix même plus élevés que celles de ces derniers. Il est fini le temps où le Chevalier van Ertborn et le Musée de Bruxelles, conseillé par Ed. Fétis, achetaient pour cinq ou six cents francs des panneaux inappréciables de maîtres dédaigneusement appelés « gothiques ».

Rubens descendant d'une ancienne famille anversoise n'est pas né à Anvers. Pendant longtemps Anvers et Cologne se sont disputé l'honneur de lui avoir donné le

jour, mais des découvertes d'archives assez récentes ont finalement établi qu'il naquit à Siegen, dans le Duché de Nassau, en 1557. On n'est pas tout à fait d'accord sur la date exacte mais en général on admet que ce fut le 28 juin, veille du jour de la Fête des Saints Pierre et Paul dont il a porté les prénoms.

Les circonstances qui avaient amené les parents de Rubens à quitter Anvers et à s'établir en Allemagne, celles surtout qui les amenèrent à Siegen, ont été longtemps ignorées. La mère du peintre, qui fut une femme d'un caractère admirable, avait réussi à tenir cachés des événements qui entachent la mémoire de son mari d'hérésie et d'adultère.

Pendant près de trois siècles, ce secret si jalousement gardé est demeuré impénétré. Il fallut le hasard de recherches faites par M. Bakhuizen van den Brink dans les archives de la Maison d'Orange-Nassau pour que la vérité éclatât. Elle ne fut pas admise sans controverses. Un sentiment de patriotisme exalté, un esprit de clocher mesquin voulaient maintenir pour Anvers la gloire d'avoir été le berceau de son plus grand artiste.

Le père de Pierre Paul Rubens s'appelait Jean Rubens. Il fut un juriste éminent et remplit pendant des années les fonctions d'échevin de la ville. Il descendait d'une famille anversoise aisée dont on retrouve les ascendants cités dans divers actes publics. Le nom s'écrivait alors *Rubbens*. Jean Rubens avait épousé Marie Pypelinck, du même milieu social que lui-même. Gagné aux idées de la Réforme et se sentant en danger au moment de l'arrivée

du Duc d'Albe, Gouverneur des Pays-Bas, il crut prudent d'émigrer à Cologne.

La science du juriste lui valut la clientèle de Guillaume le Taciturne, Prince de Nassau, dont il devint bientôt le régisseur et l'homme d'affaires. Le Taciturne, toujours guerroyant, ne vivait guère auprès de sa femme, Anne de Saxe, dont les récits contemporains ne nous donnent pas d'ailleurs une opinion avantageuse. Elle était fort légère et s'adonnait aux boissons spiritueuses. Cette princesse s'éprit de Jean Rubens, et leur roman d'amour eut des conséquences tragiques. Maurice de Nassau, frère du Taciturne, à la tête d'une petite troupe, s'empara du galant régisseur alors qu'il traversait les campagnes rhénanes pour courir à un rendez-vous et le fit jeter dans un cachot de la Citadelle de Dillenburg. Le coupable faillit payer sa trahison de sa vie. Il fallut toute l'énergie de sa magnanime et vaillante femme pour que la sentence fatale fût commuée en un emprisonnement. Après bien des mois Jean Rubens fut relâché sous certaines conditions et autorisé à se fixer avec les siens à Siegen où naquirent ses deux derniers enfants.

Cet exil à Siegen dura jusqu'en 1578. Les Rubens purent alors retourner à Cologne. Anne de Saxe était morte et Guillaume le Taciturne déjà remarié. Mais le chef de la famille ne pouvait songer à rentrer à Anvers où des persécutions religieuses s'exerçaient fanatiquement. Jean Rubens mourut à Cologne en 1587. L'année suivante sa veuve et ses enfants regagnèrent Anvers et s'y établirent dans une maison de la Place de Meir.

Le jeune Pierre-Paul, âgé alors d'une dizaine d'années, fut placé à l'école paroissiale. Sa mère était dévotement rentrée dans le giron de l'Eglise, il n'était plus question de la religion réformée embrassée par le père, ni des séjours à Siegen et à Cologne. Une véritable conspiration de silence les fit oublier de tous et spécialement des jeunes enfants.

A 14 ans Pierre Paul Rubens entra comme page chez la Princesse de Ligne, veuve du Comte de Lalaing, qui tenait à Anvers une véritable Cour. Encore que le jeune homme n'ait pas vécu bien longtemps dans l'entourage de cette grande dame il est incontestable qu'il dut y acquérir l'usage du monde, cette aisance et ces façons de gentilhomme qui, dans la suite de sa carrière, devaient lui être si utiles et l'égaler aux souverains et aux personnages les plus éminents, avec lesquels il fut tant en contact. C'est sans doute aussi chez la Comtesse de Lalaing que Rubens apprit le français et probablement un peu d'italien et d'anglais; son flamand anversois l'eût isolé dans le monde s'il n'avait pas connu d'autre langue.

La vocation de Rubens pour le dessin et la peinture se révéla pendant son service auprès de la Princesse, et celle-ci engagea sa mère à lui faciliter une carrière pour laquelle il semblait si doué. Rubens eut comme premier professeur Tobie Verhaeght, un brave artiste apparenté à sa famille, qui eut tôt fait de lui enseigner le peu qu'il savait. Armé des rudiments de son art le génial élève passa chez Adam Van Noort, le même qui devait devenir le maître puis le beau-père de Jordaens. Là aussi le stage fut assez bref, et Rubens entra bientôt chez Otto Vaenius (Van Veen),

fervent admirateur du style italien, avec lequel il travailla pendant quatre années, après lesquelles il fut reçu franc-maître à la gilde des peintres d'Anvers. D'après les œuvres que nous connaissons des trois professeurs successifs de Rubens (des deux premiers il reste quelques dessins et tableaux, du troisième de nombreuses et grandes peintures), il est aisé de reconnaître ce que le tempérament, le génie de l'élève a ajouté au fruit de leurs enseignements. Otto Vaenius, qui dessinait correctement, était très féru d'allégories personnifiées par des figures nues dans le style que l'école de Fontainebleau avait importé d'Italie. Ce goût fut partagé par Rubens mais avec quelle fertile imagination des compositions et des formes, quel renouvellement incessant des idées!

A 23 ans le peintre, qui n'avait plus rien à apprendre à Anvers, partit pour l'Italie où les œuvres de tous les grands maîtres qui l'avaient précédé s'offraient à ses études et à ses admirations. On devine quel fut son enthousiasme quand, arrivé à Venise, il put y étudier les chef-d'œuvre de Titien, Giorgione, Tintoret, Véronèse, Palma et de cette pléiade de coloristes dont sa palette a gardé certaines harmonies.

Il dut étudier aussi *Mantegna*. Padoue, tout à côté de Venise, lui offrait de vastes compositions célèbres déjà. Le Christ mort — vu en raccourci — du Musée d'Anvers, dérive directement de la peinture de Mantegna qui est actuellement au Musée de la Brera à Milan.

Parti à l'aventure Rubens fut tout de suite remarqué par Vincent de Gonzague et attaché en qualité de peintre

à sa Cour de Mantoue où déjà Fr. Pourbus le jeune l'avait précédé. Et le voilà mêlé désormais à la vie des grands de son temps. Quelques mois plus tard il assiste officiellement aux cérémonies du mariage par procuration d'Henri IV avec Marie de Médicis célébré à Florence. L'année suivante Vincent de Gonzague le charge d'une ambassade auprès du Roi d'Espagne. Ainsi se dessine tout de suite la double carrière de Rubens, qui passa la majeure partie de sa vie au service des Monarques et des Princes, partagé entre l'exécution des commandes de peintures qui lui venaient de toutes parts et les missions diplomatiques qui l'entraînaient à d'incessants voyages à travers l'Espagne, la France, les Pays-Bas, l'Angleterre...

La charge de peintre de la Cour de Mantoue n'empêcha pas Rubens de circuler, d'étudier et de peindre dans les diverses grandes villes d'Italie.

Il fut à Rome, à Bologne, puis de nouveau à Venise, à Rome encore où il subit l'influence de Raphaël, puis à Milan où il admira Léonard de Vinci, puis à Gênes où il étudia spécialement l'architecture, partout exécutant des compositions religieuses, mythologiques, historiques, allégoriques et des portraits dont bon nombre sont conservés dans des Musées et des églises d'Italie.

En 1608 Rubens fut rappelé de Rome par l'annonce du mal mortel qui avait frappé sa mère. Sans prendre congé du Duc de Mantoue il partit précipitamment pour Anvers mais il arriva trop tard. Marie Pypelinck n'était plus, déjà ses funérailles avaient eu lieu. Rubens voulut tout au moins lui rendre d'émouvants honneurs. Il s'occupa de

sa sépulture et décora l'autel de la chapelle dans laquelle elle fut inhumée d'un grand tableau qu'il avait peint à Rome, représentant S. Grégoire le Grand et d'autres Saints. Ce tableau, enlevé par Napoléon Ier au cours de ses rafles sacrilèges d'œuvres d'art en Belgique, est aujourd'hui au Musée de Grenoble.

Rubens eut quelque peine à se réacclimater à Anvers. Il avait le regret de l'Italie mais dès le mois de septembre 1609 il se laissa tenter par les offres flatteuses des Archiducs Albert et Isabelle qui gouvernaient les Pays-Bas au nom de Philippe II d'Espagne et devint peintre de leur Cour.

Il avait partagé l'habitation de son frère Philippe jusqu'au mariage de ce dernier, puis, le 13 octobre 1609 il épousa la belle-sœur de Philippe, Isabelle Brant et se fixa définitivement à Anvers.

Sa carrière fut tout de suite brillante, l'archiduc Albert fut le parrain d'un de ses enfants, des commandes importantes l'enrichirent et dès 1611 il entreprit la construction de la fastueuse résidence — logis et atelier — située Place de Meir, qu'il conserva jusqu'à la fin de son existence et où furent exécutées ses innombrables œuvres, peintures, cartons de tapisseries, gravures, frontispices de livres et où il accumula les précieuses collections qui témoignaient de son goût et de son érudition. Une partie des bâtiments existe encore.

La vie de Rubens à Anvers est jalonnée par l'apparition successive de ses grands chefs-d'œuvre et par ses diverses ambassades à l'étranger.



P. Bruegel le vieux. — **Chasseurs, l'hiver.** (Musée de Vienne.)

Son talent de plus en plus souple et libre, grâce à sa technique magistrale qui lui rendait aisée la réalisation de chacune de ses conceptions, s'essaie avec le même génie aux genres les plus divers et aux travaux les plus différents. Il passe d'un fin et délicat tableau de chevalet à des panneaux décoratifs immenses, il n'est aucun sujet, aucun genre qu'il n'ait abordé, il fournit des exemples aux portraitistes, aux paysagistes, aux peintres d'animaux, aux peintres de scènes mondaines et galantes, aux peintres de scènes populaires. Tous ses contemporains et la plupart de ceux qui, plus tard, au XVIIIe siècle, ont affirmé une personnalité, ont subi sa prodigieuse influence. Les écoles étrangères sont tributaires de ses enseignements. La France, l'Angleterre reconnaissent ce qu'un Reynolds, un Gainsborough, un Constable, un Watteau, un Lancret, un Pater lui doivent *directement*, ou lui doivent à travers Van Dyck, son élève.

Rubens avait formé de nombreux collaborateurs et disciples. En son temps la profession d'un maître de sa sorte ne s'exerçait pas dans les mêmes conditions que celle d'un de nos contemporains. Rubens dirigeait en quelque sorte une énorme entreprise de peinture. Il acceptait toutes les commandes et fournissait tout ce que sa clientèle désirait. Il créait les compositions, traçait ces prodigieuses esquisses qui nous ont été conservées et qui sont peut-être le plus essentiel de sa production. Il peignait aussi des études d'après nature. Ses collaborateurs préparaient les grandes toiles, mettaient les choses au point d'après les esquisses, continuaient même pendant les absences du

maître les travaux entrepris mais Rubens mettait les dernières touches, s'amusait à exécuter de sa main les morceaux les plus brillants, spécialement ces nus inimitables, qui, comme de grandes fleurs, éclairent ses compositions.

Il est peu de grandes œuvres qui soient tout entières de la main du maître. Mais si l'on réfléchit que ses collaborateurs furent des artistes tels que Jean Brueghel de velours, Antoine Van Dyck, Jacques Jordaens, Van Thulden, Juste d'Egmont, Franz Snyders, Jean Wildens, Corneille Schut, Simon de Vos, Momper, Erasme Quellyn, Luc Van Uden, Soutman, Wauters et bien d'autres, tous hommes de très grand talent et dont nous recherchons les œuvres, on comprendra l'admiration justifiée que les contemporains eurent pour ces ouvrages, admiration que les générations suivantes n'ont jamais cessé d'éprouver.

Isabelle Brant mourut en 1626. Rubens fut très affecté de sa perte. Heureusement la nécessité pour lui de continuer ses besognes l'obligea à voyager d'abord en Hollande puis en Espagne, puis à Londres, puis de nouveau à Madrid. Il parvint à amener la paix entre l'Angleterre et l'Espagne (1629). Ce fut pour lui un grand succès personnel. D'autre part de grandes entreprises de peinture s'exécutaient sous sa direction.

En novembre 1630 Rubens se remaria. Il avait 53 ans et fit ce qui pour tout autre eût paru une insigne folie, il épousa la jeune et jolie Hélène Fourment qui n'avait que 16 ans. Cette union si disproportionnée fut cependant heureuse. Rubens était follement amoureux de sa jeune femme qui lui donna plusieurs enfants. Son portrait fut

peint à diverses reprises et elle servit de modèle au maître pour quelques-uns de ses nus les plus éclatants.

Peu après son mariage Rubens négocia encore une suspension d'armes entre l'Espagne et la Hollande.

En 1633 l'Infante Isabelle, veuve de l'archiduc Albert, mourut et ce fut la fin de la carrière diplomatique de Rubens, qui à dater de ce moment, se consacra tout à fait à son ménage et à son atelier. Il avait acquis depuis quelques années le Château Seigneurial de Steen, non loin de Vilvorde, où il passait ses étés. Il y avait comme voisin David Teniers le Jeune. L'arrivée en Belgique de l'Infant Don Ferdinand fut cependant l'occasion pour Rubens d'exercer une fois de plus son imagination créatrice et de donner libre cours à ses goûts fastueux.

La décoration splendide qu'il imagina pour parer temporairement la ville d'Anvers à l'occasion de cette Joyeuse Entrée nécessita le concours d'un grand nombre de peintres. Arcs de Triomphe, fontaines, décors, cortèges avec chars et figuration luxueuse éblouirent le Cardinal Infant. Mais Rubens malade de la goutte ne put sortir de chez lui et assister à ces fêtes dont le souvenir nous a été conservé à la fois par les esquisses qu'il peignit et par les récits des contemporains (Trois esquisses de chars et d'arcs de Triomphe sont conservées au Musée d'Anvers).

L'Infant rendit visite au Maître qui fut très touché de pareille déférence. Malheureusement l'état de sa santé s'aggrava, il souffrit de cruelles douleurs et s'éteignit le 30 mai 1640 âgé seulement de 62 ans et onze mois.

On sait qu'il fut inhumé dans une chapelle derrière le

chœur de l'église St-Jacques, pour l'autel de laquelle il avait peint lui-même un de ses meilleurs tableaux. La toile est encore à sa place ou plutôt elle y a été rétablie après avoir été, comme tant d'autres, transportée à Paris par ordre de Napoléon Ier.

Il est impossible de passer en revue l'œuvre laissée par Rubens. Le catalogue dressé par Max Rooses dépasse douze cents numéros sans compter les dessins, les cartons de tapisseries, les gravures, les frontispices, les travaux pour l'imprimerie Plantin, les projets d'architecture et les autres ouvrages de cet inépuisable imaginatif.

Tout au plus peut-on énumérer les principaux chefs-d'œuvre et les ensembles les plus considérables dont s'enorgueillissent à l'étranger des Palais, des églises, des Musées et citer les pages capitales que la Belgique, tant de fois dépouillée, a eu cependant la bonne fortune de conserver.

Chronologiquement l'œuvre importante la plus ancienne est cet énorme « Baptême du Christ » peint à Mantoue pour Vincent de Gonzague, actuellement au Musée d'Anvers. On y discerne les influences subies par le peintre en Italie, son admiration pour Michel-Ange, sa recherche de colorations qui ne sont pas encore harmonisées par son goût flamand si sensible.

De la même période date une famille de Gonzague adorant la Sainte Trinité dont deux fragments importants existent encore à Mantoue.

Puis c'est de la période Italienne, le Romulus et Remus allaités par la Louve (Musée du Capitole à Rome), le

Juste Lipse et ses élèves (les quatre philosophes) du Palais Pitti à Florence, le S. Grégoire et d'autres Saints, du Musée de Grenoble. La Présentation au Temple (église St-Ambrogio) à Gênes.

Le retour à Anvers nous vaut au début « L'Erection de la Croix », tableau bientôt suivi de la « Descente de Croix », les deux pages capitales, plus que toutes autres célèbres, de l'église Notre-Dame à Anvers. Plusieures descentes de Croix sont exécutées vers la même époque pour des églises du Nord de la France. Puis se succèdent le fameux « Christ à la paille » (Musée d'Anvers), le retable des poissonniers (la pêche miraculeuse) Malines, la dernière communion de S. François d'Assise et le Coup de lance où l'importante collaboration de Van Dyck est notoire, tous deux au Musée d'Anvers. La flagellation du Christ (église St-Paul, Anvers), le mariage mystique de Ste Catherine (église St-Augustin, Anvers).

Le retable de l'église St-Jean à Malines, le S. Roch intercédant pour les Pestiférés d'Alost, la conversion de S. Bavon (église St-Bavon, Gand). L'Assomption de la Vierge (Musée de Bruxellels). Le Couronnement de la Vierge (Musée de Bruxelles).

Par diversion Rubens peint à cette époque une série de sujets de chasse, des tableaux mythologiques tels l'enlèvement des filles de Leucippe (Munich) mais il revient toujours à ses compositions religieuses: l'éducation de la Vierge, Musée d'Anvers; la Cène (Bréra, Milan); la série des adorations des Mages, Musées d'Anvers et de Bruxelles, etc...), l'Assomption (cathédrale Notre-Dame

d'Anvers) et ces curieux tableaux encombrés d'un grouillement de petites figures nues, le petit et le grand Jugement dernier (Munich). La chute des Anges rebelles (Aix-la-Chapelle), etc...

Une des grandes entreprises de l'atelier de Rubens fut la décoration de la nouvelle église des Jésuites à Anvers. Construit avec un très grand luxe de matériaux l'édifice comportait trente-neuf compositions pour les compartiments des plafonds, des tableaux d'autels, etc...

L'église fut malheureusement entièrement détruite par un incendie en 1718. Seuls les grands tableaux des autels représentant les miracles de S. Ignace et les miracles de S. François-Xavier furent sauvés. Ils sont actuellement au Musée de Vienne.

Les admirables esquisses des plafonds, en majeure partie conservées au Musée de Gotha, donnent une idée de ceux-ci.

Bientôt Rubens obtient la commande des panneaux décoratifs illustrant la Vie de Marie de Médicis destinés au nouveau Palais du Luxembourg à Paris. Il parvient à créer ce prestigieux ensemble retraçant les événements d'une vie véritablement dépourvue d'épisodes intéressants. A force d'imagination, à grand renfort de personnages mythologiques ou allégoriques il réussit à conférer une allure inoubliable à des sujets d'une parfaite banalité, tels que la naissance, l'éducation, la régence de Marie de Médicis, son débarquement à Marseille, son mariage, la naissance de Louis XIII, la réconciliation de la Reine et de son fils et bien d'autres.

Cette série, exécutée de 1621 à 1625, qui est actuellement au Louvre, devait être suivie d'une autre consacrée à l'histoire mouvementée d'Henri IV. Mais Rubens, qui l'avait déjà commencée, n'en obtint pas la commande. Les deux vastes panneaux déjà exécutés sont au Musée des Offices à Florence.

Un peu plus tard Rubens dessine les cartons de séries de tapisseries, « les Triomphes de l'Eucharistie » dont son atelier reproduit aussi certaines compositions (Le triomphe de la religion, Prado, Madrid), l'histoire de Decius Mus (Galerie Liechtenstein à Vienne), l'histoire d'Achille, etc...

Entre temps les portraits s'échelonnent, Rubens avec Isabelle Brant (Munich), Isabelle Brant (Windsor), le seigneur de Cordes et sa femme née Jacqueline Van Caeste (Musée de Bruxelles), Rubens lui-même, Hélène Fourment tantôt seule et tantôt avec ses enfants, Suzanne Fourment (le chapeau de poil, Londres), la petite pelisse (Vienne), la Comtesse d'Arundel, Pequius, chancelier du Brabant (Bruxelles), l'Archiduc Albert, l'Infante Isabelle, Marie de Médicis, Anne d'Autriche, Mathieu Yrsselius, abbé de St-Michel à Anvers (Musée de Copenhague), le moine Ophovius (La Haye), la femme et les enfants de Sir Balthazar Gerbier, Philippe IV d'Espagne et Elisabeth de Bourbon, etc...

En 1628 Rubens acheva pour l'Infante Isabelle le grand triptyque de S. Ildefonse qui lui avait été commandé pour l'église paroissiale de la Cour (St-Jacques sur Coudenberg). C'est un de ses principaux chefs-d'œuvre, peint

entièrement de sa main. Il fut malheureusement transporté en Autriche par ordre de l'Impératrice Marie-Thérèse, et, malgré les successives réclamations formulées par la Belgique, il est demeuré au Musée de Vienne.

Le panneau central représente la Vierge remettant la chasuble miraculeuse à S. Ildefonse. Sur les panneaux les archiducs agenouillés sont assistés de leurs Saints Patrons debout derrière eux. L'équilibre de la composition, la beauté des personnages, l'harmonie de la coloration confèrent à cette page de la maturité du maître une importance capitale dans son œuvre. Les portraits des Princes sont de tous points excellents.

Vers la fin de sa carrière Rubens reçut de Charles Ier d'Angleterre la commande de panneaux pour les plafonds de la salle de banquets de White-Hall.

Exécutées par les collaborateurs d'après les esquisses du maître (le Musée de Bruxelles possède l'une d'elles), ces peintures furent mises en place sans que Rubens retournât en Angleterre pour juger de leur effet et les retoucher. Elles ont beaucoup noirci sous l'influence des brouillards de Londres.

Vers la même époque Rubens fournit des peintures décoratives pour le pavillon de chasse de Torre de la Parada non loin de Madrid.

Philippe IV lui avait commandé des sujets tirés des métamorphoses d'Ovide. Les esquisses, dont la plupart sont au Musée de Bruxelles, sont des morceaux de peinture délicieux de souplesse et de liberté. Ils voisinent heureusement avec la prestigieuse esquisse pour un Mar-



P. P. RUBENS. — **La Descente de Croix.**
(Cathédrale Notre-Dame, Anvers.)

tyre de Ste Ursule que possède le même Musée et qui est à juste titre admirée comme la plus belle de toutes les esquisses du Maître.

Le Musée du Prado possède quelques-uns des panneaux provenant de Torre de la Parada.

Il semble que vers la fin de sa vie Rubens fut préoccupé de varier encore davantage ses sujets. Il peint encore sur commande, de grands tableaux pour les maîtres-autels des églises : le Martyre de S. Liévin (Musée de Bruxelles), La montée au Calvaire (Musée de Bruxelles), etc... ou le tableau représentant la Ste Vierge, S. Jérôme et d'autres Saints destiné à son mausolée (église St-Jacques à Anvers), mais c'est l'époque aussi où il brosse les étourdissants paysages observés dans le voisinage de son château de Steen, l'extraordinaire intérieur d'étable où il place l'épisode de l'enfant prodigue (Musée d'Anvers), tableau qui contient en puissance tout l'art d'un Jan Stobbaerts, — la grande Kermesse (Louvre) qui continue la tradition d'un Pierre Bruegel le Vieux et fait paraître presque fades les paysanneries contemporaines de Teniers, la Fête de Vénus (Vienne) et le Jardin d'Amour ou la Société élégante (Madrid), scènes galantes qui préparent Watteau et ses émules, et la série de ces nus souples et nacrés, les « Trois grâces » du Musée de Madrid, « Le Jugement de Paris » (National Gallery), « L'Andromède » (Berlin) et tant d'autres, d'une éblouissante virtuosité plus jamais atteinte.

XII

Jacques Jordaens

Jacques Jordaens fut l'un des maîtres les mieux doués par la nature de tous ceux qui forment une si éblouissante constellation autour du grand Rubens. On le cite toujours immédiatement après Rubens et Van Dyck, et cet honneur est justifié par ses qualités exceptionnelles de dessinateur et de coloriste. Malheureusement il lui manqua l'élévation de pensée, la tenue morale qui seules auraient pu ajouter à ses œuvres la distinction, le goût dont elles sont trop dépourvues.

Visiblement Jordaens s'est complu dans un milieu de basse bourgeoisie occupée exclusivement de grossiers plaisirs. Il y a pris ses modèles, pour la plupart des membres de sa famille, et il a trop souvent consacré ses pinceaux à retracer les aspects de leurs amusements. « Ses fêtes des rois », « ses proverbes flamands », ses « repas du satyre chez les paysans » avec des variantes, reproduits à un grand nombre d'exemplaires, sont des compositions bien agencées, habilement peintes, aux harmonies somptueuses, mais combien déplaisantes par la vulgarité des atti-

tudes et des types. On regrette généralement que leurs dimensions importantes ne soient pas en rapport avec l'intérêt de ces scènes de genre qui auraient gagné à être traitées en petit format.

Quand Jordaens s'attaque à d'autres sujets, scènes religieuses, mythologiques, allégoriques, portraits mêmes, il n'y apporte pas, en général, un autre esprit; ses figures nues sont lourdes, disgracieuses, la graisse formant sous leur peau des bourrelets, des plis épais.

La beauté des colorations éclatantes et somptueuses atténue heureusement le manque d'agrément de ces ouvrages.

Le succès que les contemporains de Jordaens firent à ses tableaux explique d'ailleurs qu'il se soit complu à les multiplier et même à les recopier sans plus de recherche ni de raffinement. Il avait formé un groupe de collaborateurs qui exécutait sous sa direction les commandes dont il était toujours largement pourvu. Il mettait la dernière main à ces peintures par quelques retouches brillantes.

C'est au Musée de Bruxelles que l'on peut le mieux et le plus complètement se rendre compte de la valeur de Jacques Jordaens en tant qu'exécutant et coloriste.

Sa technique est merveilleusement souple et son habileté étourdissante. Les quelque quinze ouvrages par lesquels il est représenté à Bruxelles montrent les diverses faces de son talent.

Dans le S. Martin exorcisant un possédé, grande page de sa jeunesse, composition théâtrale par la mise en scène, il montre avec un excès de complaisance sa science de

l'anatomie et son acquis dans le rendu des musculatures. Ses personnages, comme les amis de Tartarin de Tarascon, ont de doubles muscles. Le parti pris des colorations, à base de rouges éclatants, est soutenu dans toute l'harmonisation de cette vaste toile et sonne comme une fanfare.

Jordaens résume ses meilleures qualités dans l'Allégorie de la Fécondité (ou l'abondance), qui est certes l'un de ses chefs-d'œuvre les plus incontestés. Une autre version de cette composition est au Musée Wallace à Londres. L'éclat merveilleux des chairs des Nymphes se marie à celui des amoncellements de fruits et de légumes que son collaborateur Franz Snyders y a ajoutés.

De tous les Anversois du XVIIe siècle Jordaens fut certes le plus obstinément flamand, le moins influencé par les modes venues d'Italie. A ce point de vue son tableau « Pan et Syrinx », une de ses plus belles pages du Musée de Bruxelles, constitue une exception, car très évidemment on y relève l'imitation des procédés du Caravage. La nymphe est svelte, presque élégante, et ses chairs ivoirines, d'une pâleur chaude et ambrée, font une heureuse diversion aux rougeur ssanguines habituelles au maître.

Une esquisse pour les panneaux décoratifs de la maison du Bois près de La Haye, apothéose du Stadhouder Frederic Henry de Nassau, commandés à Jordaens par Amélie de Solms, Veuve du Prince, résume un autre aspect du talent du peintre.

Dans les portraits que l'on connaît de lui il n'a nullement poétisé ses modèles. Tandis que Van Dyck leur con-

férait à tous une allure aristocratique le bon Jordaens les interprétait bourgeoisement et leur donnait uniformément cet aspect « peuple » que tous les personnages de ses beuveries et de ses goinfreries attablés dans ses compositions affichent comme un air de famille. L'église St-Nicolas à Dixmude a possédé jusqu'en 1914 une belle Adoration des Mages peinte par Jordaens en 1644. Cette toile fut détruite, en même temps que le jubé célèbre de cette église, lors de l'invasion allemande.

L'œuvre de Jordaens était assez exceptionnelle dans sa production. Elle offrait une recherche de dignité et des colorations à base de bleus, de gris, de bruns qui faisaient diversion aux rutilances habituelles de sa palette.

La carrière de Jordaens offre peu de péripéties. Né à Anvers en 1593, il y devint l'élève puis le gendre du peintre Adam Van Noort. Il fut admis comme franc-maître à l'âge de 32 ans. Vers la fin de sa vie et sans que le caractère de son art reflète une modification qui explique des préoccupations de cet ordre il embrassa la religion réformée. Il n'avait rien cependant d'un puritain ou d'un calviniste.

Sa peinture l'affirme indiscutablement.

Jordaens fut aussi graveur et il créa comme tant d'autres, des cartons de tapisseries.

Il mourut à Anvers en 1678.

XIII

Antoine Van Dyck

Né à Anvers le 22 mars 1599, mort à Londres le 9 décembre 1641, fut le plus célèbre et le plus personnel de tous les artistes flamands contemporains de Rubens. Il est particulièrement admiré comme portraitiste.

Né dans un milieu cultivé et aisé, formé dans l'atelier d'Henri Van Balen, puis élève de Rubens, il obtint la maîtrise en 1618. A dater de cette époque il fut pendant quelques années le principal collaborateur de Rubens pour lequel il exécuta des parties importantes de plusieurs grandes compositions.

Van Dyck fit un premier séjour à Londres en 1620 et 1621, puis il partit pour l'Italie en 1623. Il y passa près de cinq ans. Il séjourna longuement à Gênes où il peignit un grand nombre de portraits de personnalités en vue.

Les Musées Génois (Palazzo Rosso, Palazzo Bianco) et plusieurs collections particulières en conservent d'admirables. Malheureusement ceux qu'il fit pour la famille Cattaneo furent vendus à des marchands et sortirent d'Italie. La plupart sont maintenant aux Etats-Unis.

En 1627 Antoine Van Dyck revint à Anvers. C'est à

cette époque qu'il exécuta de grandes compositions religieuses et mythologiques, sans préjudice toutefois des portraits qu'une clientèle brillante ne cessait de lui commander. On s'accorde à penser que ceux peints au cours de ce séjour sont parmi ses plus parfaits. Ils témoignent d'une complète maîtrise et sont moins superficiels que ceux de la fin de la carrière de l'artiste.

L'un des plus délicieux est celui de Marie de Tassis (Collection du Prince Liechtenstein à Vienne). Mais Londres continuait à attirer Van Dyck. Il y retourna temporairement puis décida de s'y fixer.

Le Roi Charles Ir le nomma peintre de sa cour.

En 1632 il est définitivement installé dans sa charge officielle. Il ne peignit plus guère alors que des portraits. Afin de pouvoir donner suite aux commandes dont il était sans cesse accablé il s'attachait un groupe d'élèves et de collaborateurs. Ceux-ci préparaient, d'après les esquisses du maître, les dessous et les fonds, les accessoires, les vêtements puis il y mettait la dernière main, ne touchant le plus souvent de ses brosses que les visages et les mains.

De cette façon l'atelier de Van Dyck produisit en quelques années un nombre incroyable d'effigies, répétant souvent plusieurs fois les mêmes. La série des portraits du roi Charles Ier, de la reine Henriette-Marie, des enfants royaux est extrêmement copieuse. Les collections du château de Windsor et de Buckingham Palace en sont abondamment pourvues, sans préjudice de tous les portraits de ces souverains et de ces princes qui ornent les musées et les collections du monde entier.

Parmi les principaux collaborateurs d'Antoine Van Dyck à Londres il faut citer Corneille Jonson van Ceulen, Sir Peter Lely, de son vrai nom Pierre Vander Faes.

L'art d'Antoine Van Dyck n'a pas la fougue, la virilité, le prodigieux renouvellement d'invention, la variété de celui de Rubens mais il se caractérise par une suprême distinction, un goût exquis, une mesure parfaite dans la composition et dans la couleur. Van Dyck avait le sens de l'allure aristocratique et donnait à ses portraits un charme mondain qui n'a jamais cessé de plaire.

Si l'on compare les portraits des personnalités qui furent peints précédemment par d'autres artistes avec les portraits que Van Dyck fit d'après les mêmes modèles, sans en excepter ceux de Charles I[er] et de Henriette-Marie d'Angleterre, on constate combien l'interprétation du maître anversois a su conférer de prestige et d'élégance à des créatures humaines qui n'en étaient pas en réalité bien pourvues.

Le choix des attitudes gracieuses et nobles, la beauté affinée des traits, spécialement la forme et la finesse des mains — qui d'ailleurs passent pour avoir été copiées presque toutes d'après celles d'un même modèle de profession et ne pas appartenir aux personnes représentées, — l'agrément des accords de colorations raffinées et rares, le choix des ajustements et des détails, tout concourt à la séduction de ces belles œuvres.

La carrière d'Antoine Van Dyck fut brève. Il ruina sa santé par l'excès de ses travaux et aussi par le surmenage d'une vie de plaisirs. Pour complaire au Roi, son protec-



P. P. Rubens. — **La Vierge remettant une chasuble à S. Ildephonse.**
Triptyque commandé par l'Infante Isabelle Claire-Eugénie pour la paroisse de la Cour à Bruxelles. (Musée de Vienne.)

teur, il épousa tardivement une jeune fille appartenant à la haute société anglaise, Mary Ruthven, fille du Comte de Gowrie, dont la famille remontait aux anciens rois d'Ecosse. Van Dyck a laissé un portrait charmant de sa jeune fiancée (Musée de Munich). Il mourut vers le moment de la naissance de leur fille, Justiniana, le jour même du baptême de cette enfant, le 9 décembre 1641.

La carrière cosmopolite du maître n'a pas permis que la Belgique conserve beaucoup de ses chefs-d'œuvre. On y trouve cependant la plupart de ses compositions religieuses, principalement au Musée d'Anvers et dans diverses églises.

Un consciencieux pèlerin d'art ira voir non seulement:

1. Le Christ en croix avec Ste Catherine de Sienne et S. Dominique peint entre 1623 et 1629 pour le couvent des Dominicains à Anvers. Le peintre avait promis à son père mourant d'exécuter ce tableau et de le donner aux religieuses qui l'avaient soigné pendant sa dernière maladie.

2. Le Christ descendu de la Croix, peint vers 1629 pour le maître-autel de l'église du Béguinage à Anvers.

3. Le Christ au tombeau, peint pour l'église des Récollets à Anvers, trois pages dont s'enorgueillit le Musée d'Anvers, mais encore :

4. Un Christ en croix, peint en 1627 pour l'église St-Rombaut à Malines.

5. Le Christ pleuré par les deux Marie et deux anges. Eglise St-Antoine de Padoue, Anvers.

6. Le Christ à l'éponge, peint en 1630 pour la confrérie de la Ste Croix (très abîmé). Eglise St-Michel à Gand.

7. Le Crucifiement et l'Adoration des Bergers. Eglise Notre-Dame à Termonde.

8. L'érection de la Croix (1631). Eglise Notre-Dame à Courtrai.

Les collections publiques belges ne possèdent aucun beau portrait féminin de Van Dyck, mais on admire quelques graves portraits d'homme aux Musées de Bruxelles et Anvers, notamment ceux de Della Faille, bourgmestre d'Anvers, celui du sculpteur Duquesnoy (Ancienne collection du roi Léopold II), de Martin Pepyn, de Jan Malderus, évêque d'Anvers, etc...

Van Dyck fut un graveur remarquable. Il a laissé des estampes originales très précieuses. Il créa aussi une collection de petits portraits de personnalités célèbres peints en grisaille qui furent gravés de son temps.

XIV

Adrien Brauwer

Adrien Brauwer est l'un des peintres les plus actuellement admirés parmi tous ceux que l'on groupe sous le nom de petits maîtres du XVIIe siècle.

A la différence de beaucoup de ceux qui, nés en territoire hollandais, sont devenus francs-maîtres à Bruges, à Bruxelles, à Louvain, à Anvers, Adrien Brauwer, né à Audenaerde en 1605 et reçu franc-maître à Anvers vers 1631 ou 1632, accomplit à Harlem une partie de sa brève carrière.

Fils d'un dessinateur de cartons pour les tapissiers d'Audenaerde spécialisés dans la fabrication des « Verdures », il est probable que Brauwer apprit chez son père les rudiments du dessin. Il semble avoir fortement ressenti l'influence de P. Bruegel l'Ancien et, très précoce, — il était déjà un maître consacré par le succès quand vers sa 22e année il partit pour Harlem, — il n'alla pas vers Frans Hals comme vers un maître mais comme vers un égal. Sa notoriété anversoise, semble-t-il, l'avait précédé en Hollande, car il fut reçu avec de grands égards et traité avec les honneurs dus à un artiste notable.

On ignore la durée du séjour d'Adrien Brauwer à Harlem. Revenu à Anvers il y mourut prématurément, enlevé en 1638 à l'âge de 33 ans.

Pendant longtemps la réputation de David Teniers le jeune, peintre aussi de scènes de la vie des paysans, a éclipsé celle de Brauwer, mais une admiration plus fervente se marque depuis quelques années pour les peintures de ce dernier. L'identification de quelques magnifiques paysages dont il fut reconnu l'auteur, alors que ces paysages passaient dans diverses collections pour des ouvrages d'autres maîtres, voire de Rembrandt, ont justifié cette recrudescence d'enthousiasme pour ce peintre si remarquablement doué au point de vue de la technique et de la couleur. Ses rustres sont interprétés avec un sens du caractère qui leur confère une réelle grandeur. Dans ses œuvres principales il affirme une maîtrise qui le classe au tout premier rang.

Il fut, de son vivant, fréquemment imité et copié. Les multiples ouvrages exécutés par ces suiveurs et dont la postérité n'a pas manqué de lui endosser la paternité ont évidemment nui à son prestige. Le catalogue de l'œuvre d'Adrien Brauwer doit être encore émondé avec discernement. Les musées belges n'ont pas, très malheureusement, conservé ses meilleures pages.

David Teniers

David Teniers le jeune fut une des gloires du XVII[e] siècle. On a coutume de le citer immédiatement après Rubens, Van Dyck et Jordaens.

Il appartient à une famille de peintres. Il n'y en eut pas moins de sept qui exercèrent dette profession, et trois d'entre eux portèrent le prénom de David. David II, dit le jeune, fils de David I, dit le Vieux et père de David III, qui fut dit le jeune à son tour, est le grand homme de la dynastie.

Les Teniers sont des Wallons, ils vinrent d'Ath à Anvers puis à Bruxelles. A l'instar de Roger de la Pasture, devenu Vander Weyden, ils donnèrent une tournure flamande à leur véritable nom qui était Taisnier ou Tesnier et paraît originaire de France.

Il y eut entre autres un ou deux Julien et un Abraham Teniers.

Le nom devint une sorte de raison sociale. L'atelier Teniers, comme celui de Rubens, acceptait d'exécuter toutes les commandes. Sa production est nettement commerciale. Si la spécialité de la maison était les scènes paysannes, intérieurs d'auberges ou festivités villageoises, elle a cependant abordé tous les genres et fourni des portraits, des paysages, des cartons de tapisseries en grand nombre, des gravures et des dessins.

David Teniers II, né à Anvers en 1610, fut un peintre de race, un exécutant plein de dextérité, doué d'un goût de la couleur raffinée qui donne du prix à ses sujets souvent intéressants. Les œuvres de sa première manière s'harmonisent dans une gamme rousse chaude et transparente.

Elève de son père il fut sans doute influencé aussi par A. Brauwer, qui était son ami et dont la maîtrise fut si précoce.

Il avait été reçu franc-maître à Anvers en 1633. Plus tard David affectionna des ensembles gris argentins d'une charmante et subtile délicatesse. Il touchait avec esprit ses petits personnages et se montrait un vrai virtuose dans les accessoires, les natures mortes dont il étoffait ses compositions.

Il est difficile de discerner la part du maître de celle de ses collaborateurs « homonymes », mais quand le maître travaille seul, dans ses meilleurs jours, il est souvent exquis.

Son fils, David III, mourut avant lui. Ce dernier fut avant tout l'assistant et le préparateur de son père pour les cartons de tapisseries et les petits panneaux de commande mais il a laissé quelques grands portraits où se retrouve l'influence de Van Dyck et, dans des églises du pays autour de Vilvorde, des tableaux religieux aux figures de grandeur naturelle où son admiration pour Van Dyck se manifeste en même temps que se marque l'étude des peintures d'Andréa del Sarto et peut-être de celles de Murillo.

David III a dû voyager en Italie et peut-être en Espagne.

David Teniers II, qui connut une grande prospérité, est le fondateur de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Il devint en 1651 peintre officiel de l'archiduc Léopold Guillaume d'Autriche, Gouverneur des Pays-Bas, et le conservateur de sa galerie. C'est à ce moment qu'il vint habiter Bruxelles.

Il a peint plusieurs vues de cette galerie. On reconnaît

parmi les toiles collectionnées par l'archiduc les peintures qui se retrouvent actuellement dans des Musées.

David Teniers II fut marié deux fois, il avait épousé d'abord la fille de Jean Bruegel de Velours. Devenu veuf il épousa Isabelle de Fryn qui paraît l'avoir entraîné à des extravagances mondaines. Rubens avait été anobli par les archiducs Albert et Isabelle, par le Roi d'Angleterre et par le Roi d'Espagne. Il semble que le ménage Teniers fut piqué du désir d'être également anobli et de jouer un rôle social. Dans le voisinage du Steen d'Elewyt habité par Rubens, à Perck-lez-Vilvorde, Teniers se construisit le manoir seigeurial de Drie Torren. Ce n'est pas d'aujourd'hui que les blasons et les tourelles font rêver les bourgeois et les artistes.

La fin de la vie de David II fut empoisonnée par des déboires d'argent. Les enfants de son premier mariage en lutte avec ceux du second lui intentèrent des procès ruineux.

Il mourut assez misérablement à Bruxelles le 25 avril 1690.

Les musées d'Europe et d'Amérique, les grandes collections sont riches d'œuvres de Teniers. Il s'en trouve de caractère bien différent. Le musée de Bruxelles représente cet art par plusieurs morceaux de choix. Les plus caractéristiques sont: la Kermesse flamande, le médecin de village, les cinq sens, une Tentation de S. Antoine, une nature morte et un intérieur de la galerie de l'Archiduc Léopold Guillaume. Teniers y donne toute sa mesure. Dans la grande étude d'accessoires il se montre le virtuose

de la pâte et le subtil observateur des valeurs les plus délicates que certaines de ses petites natures mortes font pressentir.

Comme morceaux exceptionnels dans l'œuvre de David Teniers il faut citer:

1. Le peintre et sa famille, groupe de portraits (Musée de Berlin). Teniers lui-même joue du violoncelle, sa femme tient un cahier de musique, deux enfants et un personnage sont auprès d'eux. La scène est placée sur la terrasse d'un château, un somptueux rafraîchissoir en cuivre et des meubles riches indiquent l'élégance du ménage. Fond de paysage.

2. Le tir à l'oiseau (Musée de Vienne) avec un grouillement de personnages et de chevaux devant l'église de la chapelle de Bruxelles.

3. La procession de la Gilde des arbalétriers à Anvers (Petrograd, Musée de l'Ermitage) avec une vue de l'hôtel de ville et des façades environnantes d'un vif intérêt documentaire.

4. La vue d'une rivière (Londres, National Gallery) où le beau et vaste paysage est étoffé de quelques petites figures et de trois vaches, œuvre importante dans l'évolution du paysage flamand.

5. Dans les « Tentation de S. Antoine » (Paris, Musée du Louvre, Amsterdam, « Rijks Museum », Musées de Berlin, de Bruxelles, etc...) Teniers continue fidèlement la tradition de Lucas de Leyde et de Jérôme Bosch.

6. Son « Enfant prodigue (Paris, Louvre) nous montre l'adolescent faisant la fête avec des amies. C'est un épisode



P. P. RUBENS. — **Volets du triptyque de S. Ildefonse. Portraits de l'archiduc Albert et de l'Infante Isabelle.** (Musée de Vienne.)

moins fréquemment traité que celui du retour qui amène l'immolation du veau gras.

7. Dans la « Cuisine » et dans « l'Alchimiste » (La Haye, Mauritshuis) la nature-morte envahit décidément la composition et l'encombre d'un exubérant étalage de victuailles ou d'ustensiles, traités avec ce brio d'exécution et cet agrément de coloris où l'on reconnaît le style du maître.

8. Enfin, au Musée d'Anvers, le Panorama de Valenciennes, peint en commémoration de la bataille de 1656. (Victoire des Espagnols commandés par Don Juan d'Autriche et Condé sur les Français commandés par Turenne.)

Gonzalès Coques (1614-1684)

Gonzalès Coques, de son vrai nom Gonzalve Cocks ou Cokxs, est parmi les Anversois du grand siècle un des petits maîtres les plus accomplis et les plus charmants.

Il s'est fait une spécialité de mignons portraits sous forme de sujets de genre présentés généralement dans des intérieurs ou dans des parcs de châteaux, qui sont délicieux d'intimité et d'esprit. Documents pleins de détails finement observés, ils nous renseignent sur les mœurs des élégants de l'époque, les mobiliers et les arrangements des appartements, les costumes et les toilettes, la forme des instruments de musique, les livrées des serviteurs, etc...

Peu des œuvres de G. Coques sont restées en Belgique. Les Musées de Bruxelles et d'Anvers en possèdent à peine.

Il faut les rechercher dans les grands musées étrangers et dans les collections privées anglaises. L'exposition de Londres en a réuni plusieurs de la plus aimable qualité.

Craesbeek

Après les noms d'A. Brauwer et de David Teniers celui de Joost Van Craesbeek s'impose évidemment.

Né à Neerlinter vers 1606 il était boulanger à Anvers et ne fut franc-maître à la Gilde St-Luc qu'en 1634. Il s'établit à Bruxelles en 1651 où il mourut avant 1662.

Son genre habituel l'apparente aux scènes de cabaret et aux tabagies de Brauwer, mais on a de lui quelques tableaux religieux où le réalisme de l'interprétation et la vulgarité des types ne sont pas complètement rachetés par l'agrément des colorations et l'habileté des « morceaux ».

Gilles Van Tilborch, élève de Teniers, né à Bruxelles vers 1625, franc-maître en 1654, mort vers 1678 mérite aussi une mention. Sa grande adoration des bergers du Musée d'Anvers est une curieuse peinture, non sans mérites. Tilborch a préféré les scènes de genre et les petits portraits dans la manière de Coques, dont il a laissé bon nombre.

XV

Corneille Devos

Corneille Devos, né en 1585, franc-maître à Anvers en 1608, où il mourut en 1651, serait relégué parmi les peintres de second plan s'il n'était l'auteur du célèbre groupe de portraits du Musée de Bruxelles. Il s'est représenté lui-même, en grandeur naturelle, avec sa femme et leurs deux adorables fillettes et il a mis tant de ferveur, de volonté et d'amour à son travail qu'il a réalisé un pur chef-d'œuvre et s'est égalé à Van Dyck lui-même.

Plusieurs portraits actuellement attribués à la première période anversoise de Van Dyck dans les Musées et collections étrangères devraient sans doute par comparaison avec cette peinture être restitués à Corneille Devos.

Son vieux « messager » de la Gilde St-Luc, Grapheus, (Musée d'Anvers) avec ses insignes et son trésor est une autre page magistrale.

Malheureusement après ces belles peintures exécutées avant sa quarantième année Corneille Devos, absorbé par son négoce d'antiquaire et ses commandes de portraitiste achalandé, fut trop souvent inférieur à lui-même. Ses

compositions religieuses et beaucoup de ses effigies de bons bourgeois sont d'indifférents travaux de facture.

Justus Susterman

Justus Susterman (aussi nommé Josse ou Joost Sutterman ou Sustermans), est né à Anvers, en 1597. Il était le fils d'un drapier de Bruges. Il fit toute sa carrière à Florence où il mourut en 1681.

Elève de François Pourbus le jeune à Paris, — ce dernier fut le peintre de Vincent de Gonzague à Mantoue, — il était tout préparé à une brillante carrière de portraitiste à l'étranger.

En 1620 il était déjà établi à Florence et peintre attitré de Cosme II de Médicis. Il conserva cette charge sous les Ducs qui lui succédèrent, Ferdinand II et Cosme III.

En 1623 il fut chargé d'aller peindre à Vienne l'Empereur Ferdinand II et l'Impératrice.

En 1624 il rencontre Van Dyck à Florence et fait son portrait. En 1627 il peint le portrait du Pape (Urbain VIII) à Rome, en 1636 celui de Galilée. Nous le trouvons successivement exécutant des commandes à Gênes, Modène, Parme, Plaisance, Milan et dans bien d'autres villes. Plus tard il est à Insbruck au service de l'Empereur d'Autriche.

Il fut marié trois fois, avec des florentines. La plupart de ses portraits des membres de la famille de Médicis conservés au château de Poggio Imperrale sont maintenant à

Florence (Musée des Offices), mais des collections privées anglaises en possèdent aussi de très remarquables.

Dans ses meilleures œuvres Susterman atteint à la sobriété, à la dignité, à l'allure de Van Dyck. On comprend le succès que lui firent ses contemporains. Sa place parmi les maîtres flamands du XVIIe siècle est importante.

XVI

Peintres contemporains de Rubens

Autour de Rubens et sans qu'il fût de ses collaborateurs Gaspard de Crayer, élève de Michel Coxcie mérite une mention. Il naquit à Anvers en 1584, voyagea en Espagne, travailla surtout à Gand où plusieurs de ses meilleures œuvres se trouvent encore, notamment au Musée de la Ville. Il y mourut en 1669.

Le Musée de Bruxelles ne possède pas moins de quinze de ses toiles, provenant la plupart des églises du Brabant. La « Pietà » du bourgmestre H. de Dongelberghe avec son portrait et celui de sa femme née Borluut nous apporte un intéressant document iconographique, Adrienne Borluut appartenant à cette même famille de la Flandre dont était sortie Isabelle, femme de Josse Vydt, immortalisée par les Van Eyck sur le revers du retable de l'Agneau.

Les peintres d'animaux et de natures mortes François Snyders (1579-1657); Adrien Van Utrecht (1599-1652); Jean Fyt (1611(?)-1661); Peter Boel 1622-1674; Paul De Vos 1590(?)-1678);

Les paysagistes:

Jacques d'Artois (1613(?)-1686),
L. De Vadder (1605-1655),
Lucas Van Uden (1595-1672),
et tout spécialement Jean Siberechts ont leur importance dans l'histoire de l'art au XVIIe siècle.

Jean Siberechts, né à Anvers en 1627, était le fils d'un sculpteur. Il peignit principalement des paysages mais animés de figures humaines de proportions importantes. Sans doute vit-il l'Italie. Nous savons qu'il fut franc-maître à Anvers dès 1649 et qu'il termina sa carrière en Angleterre où se trouvent encore bon nombre de ses toiles. Il peignit de préférence des gués, des cours de ferme et parfois des intérieurs avec des personnages. Son influence sur les paysagistes anglais du XVIIIe siècle, notamment Gainsborough et Constable, est indéniable.

L'exposition du paysage flamand organisée au Musée de Bruxelles en 1926 a fait apparaître des œuvres d'un homonyme contemporain qui signait Guillaume ou Willem Siberecht (sans S) jusqu'alors parfaitement ignoré.

Ainsi chaque exposition apporte sa pierre, grosse ou petite, à l'édifice scientifique en perpétuelle construction.

XVII

Le XVIIIe siècle

L'histoire de la peinture en Belgique pendant le XVIIIe siècle est à faire. On n'a pas rendu encore justice à plusieurs artistes qui continuèrent avec conscience à travailler dans la tradition de leurs prédécesseurs et maintinrent la science du dessin et de la technique à un niveau élevé. Ils forment les chaînons qui rattachent les maîtres du XVIIe siècle à ces remarquables artistes belges du XIXe siècle qui ont porté très haut le renom de notre école contemporaine (un François Navez, un Henri Leys, un Alfred Stevens, un Henri De Braekeleer, un Charles Degroux, un Hippolyte Boulenger, un Constantin Meunier et tant d'autres).

Il est quelques peintres du XVIIIe siècle belge dont on commence à reconnaître l'importance, Pierre Verhaeghen par exemple, mais pour la plupart de ses contemporains il ne s'est trouvé personne qui les remette en honneur, qui accomplisse ce que les Goncourt entreprirent pour les artistes français de la même période.

Sans doute les circonstances politiques et économiques



J. Jordaens. — **Le roi boit.** (Musée de Bruxelles.)

firent que peu de peintres prospérèrent en Belgique et que bon nombre durent émigrer et travailler pour des Princes ou des Mécènes étrangers.

Leurs œuvres ont souvent été confondues avec celles des maîtres des pays où s'ils s'étaient fixés et portent actuellement des attributions fantaisistes.

Pierre Verhaeghen est un Louvaniste, il naquit à Aerschot en 1728 et mourut à Louvain en 1811.

Il fut assez cosmopolite et voyageur. Formé à Anvers on sait qu'il parcourut la France, l'Italie, l'Autriche.

Il y a peu de temps que le Musée de Bruxelles a accueilli de ses tableaux. Ses œuvres principales sont aux abbayes de Parc près de Louvain et d'Averbode.

Il obtint de grosses commandes pour les églises et les couvents et l'on retrouve de ses peintures à la collégiale St-Pierre à Louvain, à Aerschot, à Turnhout. Ses compositions équilibrées, nettement décoratives, aux colorations chaudes et somptueuses, dérivent de Rubens et attestent une nature bien douée.

Théobald Michau, son aîné (1676-1755), a fondu la tradition de Bruegel de Velours et celle de David Teniers.

Chez Pierre Van Rysschoot c'est l'école de Teniers affinée par l'influence d'Antoine Watteau et des peintres parisiens qui se perpétue.

Les Anversois Horemans père et fils, continuent avec agrément la manière de Gonzalès Coques.

A Liége Léonard Defrance connaît des succès locaux. Le Tournaisien Pierre Sauvage (1744-1828) fait carrière à Paris.

Bien d'autres peintres seraient à ressusciter. Il y faudra l'occasion d'une exposition spécialement consacrée au XVIII[e] siècle en Belgique. Nombre d'œuvres charmantes sorties de collections particulières y seront révélées et ramèneront au jour des noms déjà oubliés.

XVIII

Vues d'ensemble

Les notices qui précèdent résument l'histoire de la peinture en Belgique ou mieux l'histoire des peintres belges pendant plus de quatre siècles.

Dès l'apparition des premiers artistes certains caractères généraux, qui paraissent inhérents à la race et au pays, se révèlent.

Les peintres de chez nous sont réalistes, ils observent la nature d'une façon toute objective. Ils éprouvent un fervent respect pour les modèles qu'ils ont sous les yeux. Leur effort obstiné vise à copier fidèlement la réalité. Ils n'interprètent pas leur vision ou s'ils l'interprètent c'est à leur insu, à travers leur sensibilité, mais sans aucun parti-pris d'altérer volontairement, de quelques manière que ce soit, la ligne, la forme ou la couleur en vue d'un effet expressif. Sans doute il y eut quelques exceptions mais si rares qu'elles confirment la règle. Tous les visages des tableaux de l'école belge semblent être des portraits peints sur le vif, même les visages des personnages apparaissant dans les compositions religieuses.

Portraits dans les Saintes Trinités où Dieu le Père et le Christ ressemblent à des contemporains des artistes choisis dans la foule en raison d'une certaine vraisemblance de type.

Portraits aussi les Madones tenant l'Enfant divin et qui sans doute furent posées souvent par des jeunes femmes de l'intimité des peintres.

Portraits encore les Saints et les personnages bibliques, historiques, allégoriques qui remplissent les toiles de nos maîtres.

En Italie les artistes se sont efforcés d'idéaliser les types, de les conformer à des canons de beauté en altérant les proportions, en simplifiant les contours, en éliminant toute particularité qui les individualise.

Rien de pareil chez nous, ou tout au moins si cette préoccupation s'y marque c'est par l'effet d'une influence étrangère, d'une mode importée, elle n'est ni spontanée ni autochtone.

Les Paysages, composés sans doute, sont formés d'éléments empruntés directement à la nature, plausibles sinon exacts, et rendus avec un soin minutieux.

En général les peintres appartenant à ce qu'on est convenu d'appeler l'école flamande n'ont pas beaucoup d'imagination. A part Rubens, qui fut un génie complet, la plupart se confinent dans l'exécution, amoureusement caressée, d'un « morceau ». Ils ne craignent pas de se répéter ni même d'emprunter à des artistes plus anciens des compositions ou des arrangements d'un succès déjà éprouvé.



Antoine Van Dyck. — **Portrait de Marie-Louise de Tassis.**
(Galerie Liechtenstein, Vienne.)



La mode a toujours joué un rôle important en matière d'art. Chaque époque eut son goût et chaque époque a cru, de bonne foi, que son goût était le seul bon. L'évolution se fit par l'effort de chaque génération, avant tout soucieuse de renouveler les formules et de se différencier de la génération précédente. Mais tous les artistes qui vécurent simultanément ont donné à leurs œuvres quelque chose qui les fait se ressembler entre elles, un certain « air de famille ».

Les élèves n'ont pas cru pouvoir faire mieux que de tâcher d'imiter servilement leurs maîtres, l'idée de marquer tout de suite une personnalité distincte et originale en se différenciant de tout ce qui leur était antérieur ne les a pas traversés.

Ce n'est qu'en arrivant à la maîtrise complète qu'ils ont, à leur insu, affirmé une individualité. Van Dyck a d'abord copié la manière de Rubens comme le plus parfait des modèles. Lentement, graduellement, il s'est dégagé de cette influence parce que son tempérament et son expérience l'y ont amené mais cela se fit instinctivement, sans un effort de volonté consciente.

La mode de 1927 m'influence évidemment au moment où je fais dans ces notices, à chacun des groupes successifs, la part que mes contemporains les mieux informés me paraissent justement leur attribuer.

J'omets un grand nombre de noms de peintres qui me semblent d'intérêt secondaire. Bien des procès seront revisés.

Il y a cinquante ans on n'aurait pas attaché grande importance aux maîtres primitifs qui ont succédé aux Van Eyck. L'enthousiasme de leurs contemporains pour les « maniéristes » et les « romanisants » qui ont précédé l'avènement de Rubens nous confond.

Les tableaux de Frans Floris dit l'Incomparable, ceux de Michel Coxcie, de Martin Devos, si faciles à étudier au Musée d'Anvers, nous paraissent les produits hybrides et fades d'une des plus négligeables périodes de notre histoire de l'art.

Probablement nous serons taxés d'injustice quelque jour, peut-être prochain.

Quand Fromentin écrivait ses « Maîtres d'aurefois » il n'avait d'admiration que pour Rubens et ses contemporains du XVIIe siècle. Il parle à peine des Van Eyck et de leurs émules.

Rubens lui-même, si avisé cependant, collectionneur d'antiques, ne pensait pas à recueillir les chefs-d'œuvre de ses prédécesseurs flamands ou italiens du XVe siècle. Il ne s'enthousiasmait que pour les Italiens de la seconde Renaissance.

N'avons-nous pas connu l'époque où Monsieur Ingres et ses élèves étaient traités de pompiers et tournés en ridicule alors qu'aujourd'hui les jeunes ne jurent plus que par Dominique Ingres et prétendent se rattacher directement à ses enseignements et à sa tradition.

Comment pensera-t-on dans vingt-cinq ans? Qu'aimera-t-on? Il serait infiniment curieux de tracer une sorte de graphique donnant la courbe des enthousiasmes artistiques

après chaque quart de siècle. Tels ces tracés établis chaque jour par une infirmière selon les poussées de la fièvre de son malade ils refléteraient, par une sorte de dessin en forme de contour de chaîne de montagnes, les dédains et les engouements dont l'élite des connaisseurs a toujours donné le ton à la foule des suiveurs. Que de hauts et de bas !

La comparaison de ces successifs documents serait infiniment piquante. Je pense que seuls les derniers — chronologiquement — attribueraient plus de mérite aux œuvres du passé qu'à celles du présent. Jusqu'au moment où la vogue de « l'ancien » s'est tant répandue, chaque génération a cru de bonne foi qu'elle avait dépassé le niveau de celle qui l'avait précédée, qu'elle avait fait faire à l'art, toujours basé sur la tradition et l'expérience des prédécesseurs, encore un pas en avant ! Et elle a rejeté les œuvres démodées du passé. Aujourdhui on se rend compte que l'exemple des maîtres du passé est écrasant et inimitable. Aussi prétend-on faire table rase de toute tradition. On affirme que la peinture depuis ses origines jusqu'à nos jours a fait fausse route et que d'aujourd'hui seulement date la compréhension de ses véritables fins.

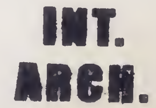
C'est en vertu de ces affirmations que certains déclarent qu'il est temps de brûler les Musées pleins de tous les échantillons des façons mauvaises de peindre qui eurent la vogue dans le passé.

Que le bon Dieu leur pardonne.

TABLE DES MATIÈRES

□ □ □

Imprimé par Desclée De Brouwer et Cie, Bruges (Belgique). — 1760.


INT.
ARCH.



